ميشائيل مار

فهود في المعبد

أندرسن. بورخيس. كانيتي. تشيسترتون. كافكا
لامبيدوزا. مان. موزيل. نابوكوف. بول. بروست. وولف
مقالات نقدية

ترجمة: أحمد فاروق

فهود في المعبد

ميشائيل مار

مقالات نقدية

أندرسن، بورخيس، كانيتي، تشيسترتون، كافكا، لامبيدوزا، مان، موزيل، نابوكوف، بول، بروست، وولف.

ترجمة أحمد فاروق

كلمة
KALIMA

JOHANNES GUTENBERG UNIVERSITÄT MAINZ

الطبعة الأولى 1430هـ 2009م

فهود في المعبد

ميشائيل مار

PN 461. M3312 2009
Maar, Michael, 1960
(Leoparden im Tempel)

فهود في المعبد: أندرسن، بورخيس، كانيتي، تشيسترتون، كافكا، لامبيدوزا، مان، موزيل، نابوكوف، بول، بروست، وولف: مقالات نقدية/ ميشائيل مار؛ ترجمة أحمد فاروق؛ مراجعة: مصطفى السليمان. -ط.-1 أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2009.

172 ص.: 21x14 سم.

تدمك: 978-9948-01-454-6

1 - المؤلفون - ترجمة: أ- فاروق، أحمد، 1971 - ب- سليمان، مصطفى ج- العنوان

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الألماني:

Michael Maar
Leoparden im Tempel
Andersen, Borges, Canetti, Chesterton, Kafka, Lampedusa, Mann, Musil, Nabokov, Powell, Proust, Woolf

كلمة
KALIMA
info@kalima.ae
www.kalima.ae

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 468 6314 2 971+ فاكس: 462 6314 2 971+

JOHANNES GUTENBERG UNIVERSITÄT MAINZ
http://www.fask.uni-mainz.de
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft
An der Hochschule 2, 76726 Germersheim
Postfach 11 50, 76711 Germersheim
Telefon: 07274-508-0, Fax: 07274-50835-429

المحتويات

العظاءة المغناطيسية

هانس كريستيان أندرسن

هذا الرجل غير العالم. في عام 1821 اكتشف الفيزيائي الدانمركي هانس كريستيان أورستيت بمحض الصدفة، أثناء إعداده لإحدى محاضراته، تأثير التيار الكهربائي على إبرة مغناطيسية. فعندما يسري التيار الكهربائي عبر أحد الموصلات، ينشأ مجال مغناطيسي حول الموصل. وبدون هذا الاكتشاف الذي انتشر في أوروبا بسرعة الريح، ما كان سيتوفر لدينا اليوم أي مولد كهربائي ولا راديو أو تلفزيون أو كمبيوتر.

بعد خمسة عشر عاماً من اكتشافه للكهرومغناطيسية قدم البروفسور أورستيت دليلا آخر على أنه محظوظ باكتشافاته وعلى أن لديه حسا سليما واثقا. فقد تنبأ لكاتب مغمور من أصدقائه كان قد بدأ لتوه يخطو بتؤدة وتردد خطاه الأولى نحو الشهرة، بأن رواياته قد تجعله مشهورا، لكن حكاياته الخرافية ستخلده.

كانت للباحث الفيزيائي نظرة أبعد وأفضل من الأدباء الذين كانوا يرمقون الكاتب الناشئ بعيون الحسد المهني. هل كانت له القدرة على الكتابة بشكل سليم؟ ألم تكن لغته الدانمركية مليئة بالأخطاء؟ أورستيت كان على حق وبامتياز، فحكايات هانس كريستيان أندرسن تعد حاليا من عجائب الأدب العالمي السبع. وقد تُرجم إلى

كل اللغات وأصبحت شخوص حكاياته عالمية ومنحت لمبدعها بعد وفاته مجدا، لم يكن سيلقى سوى استهجانه الشديد لو كان حيا، لكنه أعظم أنواع المجد، والمتمثل في انسحاب شخصه بهدوء وسلاسة إلى عالم المجهول.

هذا الانسحاب المُقدر لكل البشر الفانين، انطوى في حالته على شيء من السلوى، فالجوانب السلبية لـ «فرخ البط القبيح» من أودنزِه كانت ظاهرة جدا للعيان، وبالتالي كان سيصعب على الأجيال التالية غض النظر عنها تماما. وسواء أكان أصل الصبي الذي جاء إلى كوبنهاغن في سن الرابعة عشرة متسكعا ومفلسا ومليئا بالطموح، يعود إلى عائلة ملكية أو عائلة داعرة (السير التي صدرت حديثا عن حياته ترجح انتماءه للأخيرة)، فمن المؤكد أن طفولته، وعلى النقيض من كل مجده اللاحق،كانت بؤسا محضا. ومن بعد كانت شيخوخته البائسة، التي تحول خلالها أندرسن إلى بلاء لا يحتمل. ثمة مشهد قصير يوضح ذلك: تلصصَ أندرسن على خطابات مضيفته النبيلة وعندما طلبت منه توضيحا لمسلكه هذا، قال إنه أراد أن يعرف إن كان الناس يتحدثون عنه في إنجلترا أم لا: يالها من خيبة أمل، ليست ثمة كلمة واحدة عنه رغم أنه كان يعتقد أن الناس هناك يحبونه جدا! .بمرضه وإدمانه للمورفين، تحول أندرسن إلى شيخ أناني لا يطاق، يتسم بالفظاظة وعدم المبالاة، يقوم في المطاعم بتنظيف طقم أسنانه في كوب ماء ولبخله يبقى في منزله مرتعشا من البرد دون تدفئة – مثل

ملكة شريرة لا تستطيع أن تشيخ وتنهال عليها لعنات الانتقام المتمثلة في كل مكبوتات الحياة، التي لم تكن بدورها سوى حكاية خرافية، إذا ما كنا نعني بذلك حكاية مثل حكاية «الظل»[1].

هل كان ذلك بمثابة انهيار متأخر لشخصيته؟ لقد كان بالأحرى انهيارا للواجهات والأسوار التي تسعى بقدر الإمكان لإبعاد الجوهر النرجسي لهذه الشخصية عن الأنظار. ولا يمكننا معرفة الكثير عن هذا الجوهر النرجسي من السير الصادرة حديثا عن حياة أندرسن، فكعادة هذه المؤلفات، كلما اقتربتْ من موضوع حساس، سرعان ما تقوم بالالتفاف حوله ثم تنتقل بعد ذلك إلى الموضوع التالي.

معاناة إنسان الغاب

معاناة أندرسن... بعد عودته من إحدى رحلاته المظفرة، رأى أناسا يقفون أسفل منزله في كوبنهاغن ويتحدثون بصوت عال مشيرين إلى أعلى: «انظروا، هناك يقف إنسان الغاب الذي أصبح مشهورا في الخارج!» أقدام ضخمة وأنف نسر عملاق وعينا خنزير وذراعان طويلان متدليان، وجسم نحيل وفارع الطول، بحيث يمكن أن ينعت أيضا باللقلق. وبسبب مماطلته ومراوغته يمكن أن يسمى أيضا بالعظاءة – هكذا كان مظهر هذا الدانمركي العظيم. وقد عانى أندرسن طويلا

1– في هذه الحكاية يفقد رجل ظله في بلد جنوبي حار، وبعد سنوات يزوره ظله في بيته في الشمال وهو في هيئة إنسان ثري، ثم يطلب من الرجل مرافقته كظله ويسعى للتسيد عليه وعندما يُقدم الظل على الزواج من أميرة يطلب من الرجل ألا يكشف حقيقته، وعندما يرفض الرجل ذلك يأمر الظل بإعدامه. (المترجم)

بسبب هذا المظهر، لكنه كان يتصرف بزهو شديد تعويضا عن خجله من مظهره القبيح الذي كثيرا ما كان الناس يسلطون نظراتهم عليه، والذي كان يضطره حتى وهو في سن الستين إلى الاختفاء في حارة جانبية، إذا ما التفت إليه المارة وضحكوا من شكله.

لم يكن جسده قبيحا فحسب، بل كان أيضا الباب العالي الذي يستطيع عزرائيل الدخول عبره في كل دقيقة، متنكرا مثلا في شكل نقرس غير مؤذ. ويمكننا تصور الوسواس المرضي الذي كان يعاني منه أندرسن والحجم الهائل لمخاوفه من خلال يوميات كتبها واحد من الشبان الكثيرين الذين رافقوه في رحلاته. شرِق أندرسن أثناء الطعام واضطر لمغادرة المائدة حتى تنتهي الكحة التي تلت ذلك: «ورغم أن مضيفته اعترضت على ما قال، ادعى أندرسن أن إبرة كانت باللحم وأنه قد ابتلعها ويحس بها بوضوح داخل جسمه. وساوره قلق كبير في هذه الليلة وفي الصباح التالي من العواقب المحتملة. كان خائفا جدا لدرجة أنه نسي خوفه من أن تتحول بثرة فوق جفنه إلى نتوء بارز يغطي عينه، وهو هاجس أنساه بدوره توهمه بأنه سيصاب بكسر لأنني قمت بطريق الخطأ بلكزه بالعصا لكزة خفيفة في المعدة، وألهاه ذلك عن اعتقاده بأنه مريض باستسقاء المفاصل، وهو الأمر الذي كان قد أقلقه عند وصولنا إلى فيينا».

عاش أندرسن سبعين عاما، لكنه لم يكن في معظم فترات حياته عليل الجسد وإنما كانت علته نفسية. لم يسمح له القلق الداخلي

بالاستقرار في أي مكان. لقد كان دائما على سفر مثل كلايست ونيتشه، وكان من شأن هذا السفر أن يلهيه عن آلامه، لكنه على المدى الطويل لم يخففها أبدا. بعكس نيتشه الذي انسحب بآلامه بعيدا عن العالم، كان رجل الحكايات الخرافية الذي جاب أنحاء أوروبا طولا وعرضا، مصدر إزعاج مرهوب الجانب. فقد جعلته أنانيته التي لا شفاء منها عبئا على أكثر مضيفيه صبرا. بعدما غادر أندرسن بيته، أفصح تشارلز ديكنز عما يشعر به على بطاقة بقيت لفترة طويلة بعد ذلك على المِزينة في غرفة الضيوف: «نام هانس كريستيان أندرسن في هذه الغرفة لخمسة أسابيع، بدت للعائلة دهرا». وكتبت صحيفة «مانشستر غارديان» لاحقا عن إنهم كانوا يطلقون عليه في غيابه اسم the bony bore أي النحيل الممل. وكيف أنهم كادوا يموتون خجلا، عندما خطرت له ذات مرة أثناء العشاء إحدى أفكاره النيرة، فبدأ يضفر إكليلا من زهور اللؤلؤية وزين به قبعة الروائي ويلكي كولينز.

كان أندرسن المسكين مزعجا، لكنه كان العبء الأكبر على ذاته. من خلال تنقلاته المستمرة تمكن من زحزحة هذا العبء وتغيير مواضع الضغط، لكنه لم يستطع التخلص منه تماما إلا في آخر يوم من حياته. وكخادمة لسيدها أخذت أعراضه المرضية ووساوسه ونزواته وأوهامه الراسخة ترتع وتتسكع داخله. كان أندرسن يعاني من الاكتئابات والهلاوس. لقد مات أبوه وجده وقد أصابهما الجنون.

أما هو فكثيرا ما تأرجح على حافته. كان النوم يجافيه إذا علم أن شخصا مجهولا يريد زيارته، فلقد كان على قناعة بأنه ينتظر حينئذ قاتله. وخوفا من حرائق البيوت كان يحمل معه دائما في حقيبته حبلا. وكما هي الحال لدى المطاعم المشبوهة التي تكتب على لوحة باهتة أمام بابها كل يوم «لدينا قواقع طازجة»، كانت هناك دائما ورقة موجودة على الكومود المجاور لسرير أندرسن وقد كُتب عليها «أنا ميت ظاهريا».

العذراء في سترة رجالية

هذا الوصف ينطبق بشكل ما على أندرسن. فقد أصبح منذ مطلع شبابه أسيرا لعزلة لم تنكسر أبدا، عزلة نسجها جرح سمم حياته وأصابه بالكدر والانسحاق. يتجاهل مؤرخو سيرة أندرسن كل هذه الآلام. لكن أكثرهم دقة وشمولا واسمه أندرسن أيضا، خصص فصلا صغيرا عن مؤلف كيركغارد المثير للجدل «أوراق لا تزال حية» الصادر عام 1838، والذي حاول فيه فيلسوف الدانمارك الأشهر – في ذاك الحين كان لا يزال طالب لاهوت مغمور – تحطيم أندرسن. لماذا كان كيركغارد عدوانيا بهذا الشكل؟ هل يتكشف السبب من خلال الحاشية السفلية الشهيرة التي لا تقل أهمية عن المقال، والتي وصف فيها أندرسن بأنه واحدة من تلك الزهور «التي يتجاور على غصنها كل من العضوين الذكري والأنثوي» – وما هو أطرف، لكنه ليس أقل خبثا، فهو الموضع الذي يشبهه فيه بحيوان برمائي بأرجل

ضفدع وذيل سلمندر؟ وبالقدر الذي ينأى به مؤرخ سيرة أندرسن عن تتبع السؤال الملح بشأن سر انفعال كيركغارد المبالغ فيه، بقدر ما يحاول التقليل من شأن كل ما يتعلق بهدف هجوم كيركغارد، وهو ما يصفه بميل أندرسن إلى الازدواجية الجنسية. ونكاد ندين له بالشكر لأنه لم يُغفل اسم راقص الباليه المثلي الجنس الذي كانت تربطه علاقة بأندرسن العجوز. لقد كان اسمه «شارف».

اتسمت الأبحاث الدانمركية حول أندرسن دائما بنوع من الحياء الكاذب. ومؤخرا تسربل هذا الحياء المتكلف بأوشحة نظرية ذات مسحة فرنسية بعض الشيء. فلأن مصطلح «المثلية الجنسية» لم يكن موجودا آنذاك، فليس من الممكن أيضا أن يكون أندرسن مثليا، هذه هي تقريبا النتيجة التي يرجى التوصل إليها – وكأنه لم يكن هناك مصابون بمرض السكري، في الوقت الذي لم يعرف فيه اسم المرض. الشعور الذي لا اسم له والذي أرق أندرسن طيلة حياته وظل يلاحقه في جميع أنحاء أوروبا كان عشقه للشبان الذين جذبته أجسادهم (وليس فقط أرواحهم الجميلة). وكون هذه المشاعر لم تتحول أبدا على الأغلب إلى أفعال شهوانية أو انحصرت فقط في محاولات شابها التردد – وهذه كلها أمور غير مؤكدة – لا ينفي أبدا الطبيعة المتناقضة والغائمة لعالم مشاعره. والدليل الحي على ذلك هو أنه كان في طفولته لا يطيق – بالمعنى الحرفي للكلمة– رائحة البنات. حاسة الشم، كما نعرف اليوم أو كما بدأنا نعرف مرتبطة بالتفضيل الجنسي، سواء فيما

يتعلق بإظهار هذا التفضيل فقط أو حتى توجيهه. عدم تحمل رائحة زوجاتهن كان هو الشكوى المتكررة للمثليين المتزوجين غير السعداء كما ورد في تقارير هيرشفيلد السنوية حول المراحل الجنسية الوسيطة، والتي تولت مهمة شرح ظاهرة المثلية الجنسية أو ما كان يسمى آنذاك بـ«الأورانية»[1]. وعلى ما يبدو فإن الرائحة لم تكن هي الشيء الذي فتن أندرسن في الحالات القليلة التي انجذب فيها إيروتيكيا للنساء، وإنما الصوت، صوت ممثلة التراجيديا الفرنسية راشيل (التي كان بروست الشاب مغرما بها أيضا) وأيضا صوت العندليب الدانمركي جيني ليند. ففي الفترة التي كان يرى فيها راشيل أو تلك التي كان ينتظر فيها جيني ليند كانت علامات x صغيرة تتكاثف في دفتر يومياته وبها يميز الفعل الذي كان يحقق له الارتياح، أي الاستمناء الذي عبر عنه توماس مان بصيغة أنيقة هي «التفويض والخلاص». فسرت كاتبة سيرته جاكي فولشلاغر تكاثف هذه العلامات على أنها إشارة إلى أندرسن لم يكن صارما في مثليته الجنسية وقدمت بذلك حجة قوية، لا يرجع سببها إلى الحياء المتكلف.

والتأكيد هنا على كلمة «صارمة». لقد أشارت تقارير هيرشفيلد المذكورة أعلاه أن أندرسن كان يميل في الغالب للرجال وأنه في شيخوخته لم ينجذب إلا إليهم. وفي عام 1901 صدر مقال لألبرت

1- نسبة إلى أورانيا وهو اسم من أسماء أفروديت التي انجبها أورانوس بدون أم حسب الميثولوجيا الإغريقية. (المترجم)

هانزن من كوبنهاغن بعنوان «هـ. ك. أندرسن: دلائل على مثليته الجنسية» جمع فيه كل ما تقوم الأبحاث الدانمركية ليومنا هذا بالالتفاف حوله في حيرة وارتباك. وعندما يعلن مدير مركز أندرسن في أودنزه من منبره عام 1999 أن أندرسن لم يقم أبدا علاقة جنسية حقيقية مع رجل، لا يتعجب المرء من موقفه الواثق فحسب – بل ويتساءل لماذا لم يكن ممكنا خلال مئة عام التعليق على ملاحظتين مميزتين في مقال ألبرت هانزن، وحتى لو كان ذلك فقط من باب افقادهما للمصداقية. كتب هانزن أن كاتباً دانمركيا يدعى م. ك. قد قبض عليه بتهمة ارتكاب جريمة أخلاقية، ورغم أنه لم يكرر تصريحات سابقة عن علاقته بأندرسن، إلا أنه اجبر على نفيها. فما هو الصحيح يا ترى في هذه الحكاية، وهل نصدق تصريحات الكاتب الأولى أم نفيه لها؟ ويكمل هانزن أنه قد قيل إن أندرسن قد قرر بصعوبة «التخلي عن كل نشاط له علاقة برغبته الجنسية» وقد بعث له مثليون أكبر سنا، ممن عاصروا أندرسن، برسائل تفيد بأن العكس أكثر مصداقية.

وبغض النظر عما تنطوي عليه هذه التلميحات، فإنه من الضروري إذا أصر المرء على نظرية عذرية أندرسن ألا يستند في ذلك إلى يومياته. فرغم أن يومياته تبدو صريحة وغير خاضعة للرقابة، فإن لها وجها آخر خفيا، كما يفصح لنا صاحب اليوميات نفسه في أحد المواضع. كما أن لأعماله الأدبية أيضا ولا سيما الحكايات الخرافية هذا الوجه الآخر المشفر، الذي يسعى من خلاله الكاتب إلى إراحة قلبه المعذب.

بدءا من عروس البحر الصغيرة التي تفضل ركوب الخيل في ملابس الرجال ولا تستطيع البوح بعشقها ولا يسمح لها بدخول مخدع الأمير - وابنة اللصوص في حكاية ملكة الثلج التي تمارس ألعابا موحية مع بطلة الحكاية غيردا، ووصولا إلى حورية الغابة التي تعيش ليلة ماجنة مميتة في باريس - في كل هذه الحكايات التي تبدو في واجهتها للأطفال، هناك صورة معكوسة للكبار، تحكي عن شوق لا ينطفئ لهيبه وعن ألم الرغبة المحرمة.

هل ثمة ارتباط بين هذا الشوق وبين صدق مقولة هانس كريستيان أورستيت عن خلود حكايات أندرسن الخرافية؟ إن في تشويقها ثمة قشعريرة كهربائية، ثمة شيئا مغناطيسيا: وهكذا يناسب هذا التفسير أورستيت. مصدر هذا التشويق المكهرب أن الشيء الإيروتيكي المرغوب كان ممنوعا على أبطال الحكايات في حياتهم. عروس البحر الصغيرة لا تستطيع تقبيل الأمير وتقفز في البحر منتحرة. وفتاة الثلج تُقبّل بطل الحكاية حتى الموت. وجندي الصفيح الثابت لا يتحد مع الراقصة إلا في النار (موت عشق ترك أثره الواضح على الشاب توماس مان في قصته «تريستان»). تنبض حكايات أندرسن وتتوهج بشيء لا ينطبق عليه أي وصف سوى إيروتيكا الموت. هذا التشويق المكهرب يظهر أيضا في شِعره. فمن الملحوظ أن المعشوق يُقتل دائما في قصائد أندرسن، حسبما يشير هاينريش ديترينغ، وكأنه يتم تجنب فعل الحب الجسدي من خلال القتل. هذا القاسم المشترك، أي

هذا التشويق المكهرب في الشعر والحكايات يحيلنا أيضا إلى فارق حاسم. فلا أحد كان سيهتم في يومنا هذا بقصائد أندرسن لو لم تنقذه حكاياته وتحقق له الخلود. فهذه الكهرومغناطيسية لا تكفي وحدها، إذ أن ثمة عنصرا آخر ينضاف إليها.

ثمة شيء آخر أدركه أورستيت أيضا: يرسم أندرسن عالمه الخيالي بريشته. لقد كان لتمتعه بموهبة دقة الملاحظة والقدرة على تقليد الرسوم الملونة تأثير جيد على حكاياته الخرافية. وأعظم هذه الحكايات هي أكثرها إيجازا. الإيجاز هو النقد الذاتي دائم الحركة، وتكمن القوة هنا في عدم الانتهاء مبكرا من العمل بل مواصلة تنقيحه بشكل دائم واختصاره وتكثيفه. وترتبط بهذه القوة أيضا قوة أخرى وهي الأكثر أهمية على الإطلاق. كان لأندرسن القدرة على تأمل ذاته من عل بعين النسر أو اللقلق. لقد رأى بنفسه كل صفاته التعيسة، وسخر منها. حسه الكوميدي والفكاهي هو الذي حفظ حكاياته وجعلها قادرة على البقاء لكل العصور. هذا الحس لم يغب أيضا في حكايات الشوق المحموم، فحتى في «عروس البحر الصغيرة» لم تغب أيضا هذه اللمسة التي تحمي أندرسن من الغرق في العاطفية، ولو تجلى ذلك فقط في مديح الساحرة للنظافة قبل أن تقوم بتنظيف قدرها بحيات متشابكة مع بعضها. أو فلنعط مثلا من عالم الطعام: «في المطبخ كان هناك الكثير من الأشياء، شيش ضفادع وجلد ثعابين ملفوف بداخله أصابع أطفال وسلاطة من بذور الفطر وخطوم

فئران رطبة ونبات الشوكران وبيرة من صنع سيدة المستنقعات ونبيذ ملح البارود المتوهج من قبو المدافن وكلها أشياء متينة جدا، المسامير الصدئة وزجاج نوافذ الكنائس كانت من بين الحلويات[1]».

«كلها أشياء متينة جدا» هذه الجملة القصيرة تضفي هذا الحس الفكاهي وتظهر عبقرية أندرسن. كهرومغناطيسية وغنية بالألوان ومصاغة بإيجاز شديد ومضحكة: هذا ما يميز حكاياته وفنها الخالد. لقد أدى كتاب عظام دينهم لهذا الفن سواء سرا أو علانية. ولهذا الرجل المهووس بذاته من أودنزه تلامذة كثيرون. وهكذا غير هذا الهانس كريستيان العالم، عالم الأدب الأصغر والأفضل.

1- من حكاية «تل العفاريت الأقزام». (المترجم)

في داخل كل إنسان ثمة حصان يتألم

مارسيل بروست

في كانون الثاني من كل عام يحدث الشيء نفسه. يستهل مارسيل بروست بداية كل عام بكتابة رسائل غاية في التهذيب يعتذر فيها عن عدم قبوله هدايا العام الجديد التي قدمها أصدقاؤه له. إنه قانون لا يحتمل أي استثناء: بروست لا يقبل أي هدايا. فهو يعيد مثلا كتابا فخما إلى مرسله بحجة أنه سيهترئ في صومعته الكثيفة الدخان. بل وحتى تلك الهدية من الشوكولاتة التي أثنى عليها ثناءً شديداً، قال بأنها يجب ألا تتكرر ثانية طوال السنوات العشر التالية. وفي الوقت ذاته تقريبا كتب لعشيقة صديقه لوي دالبوفيرا راجيا إياها أن تمنع لوي في كل الأحوال من تقديم هدية العام الجديد إليه، مبررا ذلك بأنه بعد عدة صداقات تعيسة حصل خلالها على مثل هذه الهدايا، صار يؤمن تقريبا بالخرافة في هذا الخصوص، وباختصار قال لها بكل صراحة إن مثل هذه الهدايا هي أكثر أسباب شقائه، وإنها لو لم تمنع صديقها من فعل ذلك، فسيفسر هو هذا السلوك على أنه تصرف غير ودود تجاه شخصه. هل هو فعلا إيمان بالخرافة، أم أن ذلك يسلط الضوء على بروست الحقيقي، الذي لا يتحمل أن يكون مدينا لأحد بشيء، ويخفي خلف ضعفه الظاهر إرادة من الجرانيت الصلد؟

هذا السؤال هو أحد الأسئلة التي تواجهنا عندما نقترب من

بروست عبر رسائله ونخوض في خضم مراسلاته – عمله الرئيسي الثاني، إلى جانب «البحث عن الزمن المفقود». عبر إحدى وعشرين موجة تزداد علوا واحدة بعد أخرى (هي عدد المجلدات الصادرة في طبعة فيليب كولب) يغمر بحر المراسلات القارئ بكل ما يرتع فيه من كائنات بحرية مضيئة وملونة وغريبة. رسائل كانون الثاني الرافضة للهدايا هي واحدة من أنواع كثيرة تنساب عبر التيار. هناك رسائل أخرى كثيرة، كتلك المازحة أو الطبية أو التي تقدم السلوى الروحية أو تعنى بالمسائل المالية أو الشعرية أو رسائل الغيرة وأخيرا تلك التي لا تقل هوسا وجنونا. التيار الأساسي يسحب معه كل ما هو عملي، فالأمور العملية تتحول دائما لدى بروست بسهولة جدا إلى النقيض، ككل الرسائل ذات الغرض التي كتبها بسرعة وتكومت حوله، وكان من ورائها هدف ما، وأصبحت متقادمة في اليوم التالي. جميعها كان يهدف إلى التنظيم الخارجي لحياته الصعبة، كأن يغير منزله مثلا وهو الأمر الذي يتطلب عشرات الرسائل للحصول على معلومات بهذا الخصوص. أو أن يوضح الأمور بشأن المكان الذي من المقرر أن يقضي فيه الصيف (لقد وضع كل جنوب أوروبا نصب عينيه، وفي النهاية سافر إلى كوبورغ). وإلى جانب هذه المهام العملية والرسائل الأنيقة الموجهة إلى الكونتيسات هناك الرسائل الحميمية التي كان يكتبها إلى chère petite maman أمه الصغيرة العزيزة والتي لا يمكن للمرء قراءتها دون أن يتساءل إن كانت الأسطورة الأريستوفانية

عن الكائنات المزدوجة التي شطرها زيوس وصارت تنزع دائما إلى الاتحاد ثانية، قد نسيت زوجين مهمين، هما الأم وابنها. تتمتع الرسائل الموجهة إلى رينالدو هان (من Pony إلى Bunibuls[1]) غرامه السابق وأوفى أصدقاء شبابه، بالقدر نفسه من الجمال تقريبا بالإضافة إلى أنها أقل ألما، وقد صيغت بلغة خاصة بهما، تُنطق وكأنها خارجة من فاه دجاجة إنجليزية تقوقئ بصوت طفولي حاد.

ولا يبخل بروست بالعون والمشورة لرينالدو وأصدقائه الآخرين. فبالرغم من أنه كان متلقيا سيئا للهدايا لكنه برع في العطاء والتوفيق بين الأحبة وإصلاح ذات البين وإبلاغ المديح. بالإضافة إلى أنه كان طبيبا رائعا – للكل ما عدا إياه – يمد أصدقاءه بتعليمات للحمية ويقدم لهم دون أن يراهم تشخيصا لأمراضهم وينصح بأفضل الأدوية. وأفضلها جميعا كان يقدمه في حالة الوفاة، فمارسيل بروست كتب أكثر رسائل التعازي حرارة في تاريخ الأدب.

بدءا من عام 1914 اضطر في مناسبات كثيرة للإيفاء بهذا الواجب الحزين. فقد تابع الحرب التي دمرت كل شيء وكان لها فقط أثر إيجابي على روايته، متابعة دقيقة. كان يدرس مسار الجبهة على الخرائط ويقرأ في سبع صحف عن غرق غواصة، فيظن أن سبع غواصات قد غرقت. وعندما يتعلم لاحقا من خطأه ويقرأ عن غرق

1- Pony هي الكنية التي اختارها هان لبروست، وBunibuls هو الاسم الذي اختاره بروست لصديقه. (المترجم)

عدة غواصات، يظن مجددا أن الأمر يتعلق بواحدة فقط. مثل العمة ليوني في «كومبريه» يحكم بروست العالم من السرير الذي في غرفته الصغيرة، التي لا يقوم بتهويتها أبدا لأن وسواسه أقنعه منذ وقت مبكر أن الهواء المنعش قد يجلب معه بلاءً كثيرا. في هذا السرير قرأ أشياء كثيرة، لكنه لم يمتلك كتبا تقريبا. لقد حفظها جميعا في ذاكرته. يطعم بروست رسائله باقتباسات لا تتسم أبدا بالدقة التامة – وعلى الأغلب كان الأدب الفرنسي برمته قابلاً لديه للاستدعاء من الذاكرة. وكان هو ذاته يؤلف أشياء كثيرة، بل ألف ذات مرة تقرير بورصة مقفى. وقد أصاب مستشاره المالي وصديقه الأكبر سنا ليونيل هوسير شيئا فشيئا باليأس، لأن بروست كان مقامرا وفضل المضاربة على أسهم شركة السكك الحديدية المكسيكية بدلا من أن يراهن على استثمارات هوسير المضمونة. بل وتسبب إقدامه على مضاربة خاطئة في إفقاده جزءا معتبرا من ثروته، لكنه لم يفقدها كلها كما كان يدعي.

ويُعزى قوله لكل معارفه بأنه قد أفلس وإن عليه أن يبيع سجاده وأثاثه، إلى ميله بطبعه إلى المبالغة، وهو أمر عُرف عنه. وقد اشتهر خصوصا بالمبالغة في مجاملاته التي قادته في أوساط أصدقائه إلى اختلاق فعل يحمل اسمه proustifier. عندما كتب لصديقه لوسيان دوديه عن آرائه الفنية التي يتقاسمها مع والده الكاتب الشهير ألفونس دوديه، أضاف قائلا: «إذا سمحت لي للحظة أن أقارن دودة قوس قزح بمرتفعات الهيملايا». يا له من مجامل! كما أن ليس ثمة

شيء لن يكون معقدا لديه. فمن كان يدعو مارسيل إلى عشاء، كان عليه أن يتوقع أن يرن سائق التاكسي جرس الباب خمس مرات قبل مجيئه ليبلغ رسائل متناقضة من هذا الشخص الذي لم يحسم أمر مجيئه بعد. رغم ذلك كان الناس يدعونه عن طيب خاطر، لأنه كان أكثر الضيوف تسلية. التيه والدقة المبالغ فيها والتفكير في مئة احتمال – لا يتأتى لشخص آخر حساب أكثر من عشرة منها فقط – صفات تجعل من بروست توأما لهذا الكاتب من براغ الذي مات بعده بعامين جراء مرضه الرئوي. وهو يؤجل الأمور كلية، حتى فيما يتعلق ببداية حياته الوظيفية. والنموذج الكلاسيكي لذلك هو وظيفة أمين المكتبة التي لم يتسلمها أبدا والتي تقدم لها إرضاء لوالده. لم يعمل هناك ولو ليوم واحد، لكنه كان يبذل لسنوات أقصى طاقته من أجل تمديد إجازته. وبمرور الوقت صار يصعد التماساته بهذا الشأن إلى مسؤولين أرفع وأعلى، حتى وصل ملفه في النهاية إلى مكتب الرئيس الفرنسي بوانكاريه.

وبعدما انتهى أمر الوظيفة الرسمية، أصبح طريق الأدب مفتوحا أمامه. لكنه لا يحكي كثيرا عن هذا الأمر، وتلك سمة مميزة للفنان الحقيقي الذي يختلف – حسب ملاحظة تشيسترتون الصحيحة – عن الهاوي في كونه لا يتحدث دائما عن مهنته. لو لم يكن لدينا من كتاباته شيئا سوى المراسلات، لصعب علينا التكهن بكتابته لـ «البحث عن الزمن المفقود». يتساءل المرء دائما، متى تأتى له كتابة هذا العمل.

فالصورة النمطية عن بروست تصوره مريضا بالربو ويبدأ كل رسالة يكتبها بالشكوى من أنه مريض منذ أيام ويعاني من أزمة رهيبة، وأنه لا يستطيع الإمساك بالقلم. هذه الصورة النمطية على صواب: فعلى هذا النحو تقريبا يقرأ أصدقاؤه رسائله، لكنهم مع الوقت يكفون عن تصديق الراعي عندما يصرخ شاكيا من الذئب الذي كان بالإمكان الإيقاع به مبكرا. كان بروست على وعي بأن به ثمة شيئا مزعجا للآخرين – فإن كان غير قادر على الموت نهائيا، فلا بد على الأقل أن يتخلى عن رثاء نفسه.

بمرور الوقت لاحظ أصدقاؤه أيضا أنه لا يريد أن يُشفى. أكثرهم استقامة وهو ليونيل هوسير أعاد إليه صوابه في رسالة كتبها عام 1921 قال فيها إن بروست طفل مدلل ولا يحاول أن يضع نفسه مكان الآخرين أما ما يخص مرضه فهو يكاد يبذل كل ما بوسعه من أجل قتل نفسه – كشف حساب كبير، تتصادم فيه سمات العبقرية غير المتوافقة مع العالم، مع العقل الإنساني السليم. إنها رسالة تتميز بصواب كل كلمة وردت فيها لكنها في مجملها تبرهن على أنه من غير المناسب تطبيق مقاييس هذا العقل على الوجود النادر والمتفرد لمارسيل بروست.

بل ولا يمكننا القول أيضا إن كل كلمة صائبة، فتخيل نفسه في مكان الآخرين، كان أكبر موهبة يتمتع بها بروست. في الرسائل تجلت هذه الموهبة على وجه الخصوص في إتقانه الفائق لفن التصنع،

فبروست لا يفصح أبدا عما يريده، أو قلما يفعل. إنه يقوم بحساب دقيق لنفسية المتلقي، بحيث يعرف كيف يمكنه بلوغ مراده دون أن يأتي على ذكره. يتطلب الجزء الحياتي من هذه الرسائل أن يتعلم المرء قراءتها مثل خط يد سيئ. ولا يدرك المرء مقاصدها الحقيقية وكيف أخفاها، إلا مع التدرب على قراءتها، أحيانا تكون هذه المقاصد شفافة جدا مثل بطن سمك المبتلع الأسود **chiasmodon niger** التي يمكن رؤية الفريسة داخلها وكأنها موجودة خلف زجاج أحد أحواض السمك. لكن في أحيان كثيرة لا يكفي التمرس وحده لتبين مقاصده، وإنما قد يحتاج المرء لقراءة الرسالة مرتين ليتكشف له مثلا أن بروست قد عرض فعليا تقديم المال لناقد اعتبره معاديا له، وذلك من أجل أن يكف في المستقبل عن التعليق على كتاباته.

يمكن للمرء الاستعانة بالرواية في قراءة الرسائل التي يمكن من خلالها التعرف على كل الأمور مجددا: طموحه لدخول أكاديمية اللغة الفرنسية، والحيل التي يلجأ إليها ليكسب ود أعضائها، والعزف على نغمة عدم طلب أي شيء من أي أحد وإخفاء هذا الطلب وتقديمه في صورة عرض، لا هدف له سوى تمويه مقصده الأصلي. لكن السبب في تعرفنا على هذه الأمور بسيط جدا وهو أنه لا يوجد أي ضعف لدى بروست لا تقوم أناه الأخرى **autre moi** الأفضل بتتبعه ونقله إلى شخصيات روايته.

لم يكن الأصدقاء في حاجة إلى «البحث عن الزمن المفقود»، لكي

يسبروا غور مارسيل. لوسيان دوديه الذي ندين له بالفضل لتقديمه أفضل بورتريه عن بروست، لا يحكي فقط عن نوبات الضحك fou-rire التي كانت تصيبهم في شبابهم والتي جلبت لهم المشاكل خصوصا في حضرة روبير مونتسكيو، هذا الكونت الصارم المنفعل دائما الذي لم يتمتع بأي حس للدعابة. يصف دوديه أيضا تغير كل الأمور لدى بروست بعد وفاة أمه، وكيف أن روايته أصبحت أهم شيء لديه، وكيف تعاظمت شكوكه بالآخرين، بل وأنه فقد في النهاية إيمانه بالتعاطف. بعد حصوله على جائزة غونكور في خريف عام 1919، هذه الانطلاقة المتأخرة نحو النجاح، عاش بروست لأجل شيء واحد: للشهرة الفورية، التي كان من المفترض أن تنبثق عن هذا المجد المتأخر- وكما يلاحظ دوديه بحس مرهف، فإن تلك حقيقة أجمل وتليق بالكاتب أكثر من تلك الأساطير التي نسجها عشاق بروست عن المؤلف الناسك الذاهل عن العالم.

لم يقل دوديه كلمته الأخيرة بشأن هذا التحول التدريجي في حياة بروست علنا. لكنها وصلت إلينا رغم ذلك، فقد صرح ذات مرة لجون كوكتو بأن بروست الذي كان مثار إعجاب كليهما، عبارة عن حشرة بشعة.

وقد كُتب الكثير في الفترة الأخيرة عن الشر لدى بروست. أما هو نفسه فقد أطال التفكير في هذا الأمر ووصف في إحدى ملاحظاته الشر بأنه «إفراط في الحساسية «excès de sensibilité»». ومن

السهل تخمين من المقصود بالشخص ذي الحساسية المفرطة. لكن أليس هذا مثل التشبيه الذي يرد في «البحث عن الزمن المفقود» عن الانتشاء الفوري من شرب نقطة نبيذ على معدة خاوية؟ ولمجرد كونه أخلاقياً صارم المعايير، فقد كان من الممكن أن يحس بشر ذاته وجرائمها التي لا تعد من وجهة النظر الموضوعية على هذه الدرجة من الخطورة، وقد كان يفعل ذلك في الأوقات الصعبة. أثار كثيرون قلق أمهاتهم (ومنهم أيضا يسوع)، وحتى هذه المسحة السادية التي تغلغلت قسرا في حياة بروست[1] الجنسية ولم تغب عن بال فالتر بنيامين، لم تكن مضرة مقارنة ببشاعة الواقع.

وفي الحقيقة لم يكن هناك من يمتلك قلبا أكبر من قلبه. لعقود كان هو العاشق الآسيان المرهف الذي يترك نفسه عرضة للاستغلال حتى النهاية. كان كرمه أسطوريا. يصف دوديه هذا الكرم بأنه فائض قدرته التخيلية الفائقة الحدة التي تجعله يرى البؤس بوضوح أمام عينيه ويهرع على الفور لتقديم العون. وهذا الكرم لا يقتصر على الأمور المادية التي كانت تجسد فقط الوسيط الظاهري لهذا الكرم. لم يبخل بروست حتى بالأشياء التي لم يمتلك منها إلا أقل القليل. كان يكتب إجابات تفصيلية مطولة على الكتب التي كان يرسلها له أصدقاؤه أو حتى أناس لا يعرفهم، وكأنه لا يستشعر انفلات عجلة الزمن من يديه. كما أنه يظل كريما عندما يحرك الخيوط ويدبر المؤمرات، فلا يسعى أبدا للتدمير وإنما للنفع فقط وأغلب الأحيان يكون ذلك من

أجل الأصدقاء وليس من أجل ذاته.

لأنه كان يمارس الصداقة التي كان يرفضها نظريا، أفضل من أي شخص آخر. وهو هنا أيضا الشخص الذي يعاني والذي يعطي. وقد وصف ذات مرة صداقته الأحادية الجانب بأنها القدرة على العيش برئة أو كلية واحدة. وفي نهاية المطاف كانت الصداقة بالنسبة له مثل الطعام لدى «فنان الجوع» في قصة كافكا، الذي لم يتمكن من العثور على الوجبة الصحيحة.

وحتى التعاطف الذي لم يعد يؤمن به، ظل يمارسه حتى النهاية. فعند محاكمة الجنرال ميرسيه الذي كان وراء المؤامرة العنصرية ضد الضابط اليهودي دريفوس، لم يتمكن بروست الذي كان من أول المناصرين لدريفوس من الشعور بالسعادة لذلك. وقال بأن في داخل الإنسان الشرير ثمة حصان مسكين وبريء يتألم. وليس هناك ما هو أكثر تعبيرا عن طريقة بروست المميزة في التعامل مع الآخر، من تعامله مع راعيه السابق المتغطرس مونتسكيو، الذي تمكن بروست من تخطيه والتفوق عليه ولم يعد يتوقع منه الكثير. كم كان من السهل عليه أن يثأر منه، لا سيما وأن الدهر قد نكل بهذا الكونت الذي أثقل عليه بسخفه لوقت طويل. لقد أصبح الآن ضعيفا، وهذا بالذات ما جعل بروست يقف إزاءه بلا حول ولا قوة. لذا سعى إلى الحصول للكونت شبه المنسي على تكليفات بكتابة مراجعات الكتب. كان مونتسكيو بالنسبة له شخصا عظيما وقد بقي كذلك، ولذا كان يريد أن يضفي

على أيام شيخوخته القاسية طعما حلوا. ومع ذلك كان يدرك على الأغلب أن شيئا لن يتبقى من هذا الرجل المتمسك بآداب اللياقة سوى ما اعتصره بروست وحفظه فنيا من خلال شخصيته الروائية شارلو. لكن انهيار هذا الرجل يذيب قلبه، ولو كان هذا القلب بين ضلوع أي ربيب معذب آخر، لكان سيتقافز فرحا ويحتفل سرا بالانتصار.

كان بروست يتمتع باستقلالية كافية، بحيث لم يكن بحاجة إلى الغطرسة والتكبر. كما أن دوديه قد تحدث عن نبالة قلبه التي لا مثيل لها. وتبدت هذه النبالة على وجه الخصوص في التعامل مع الضعفاء. فلم يكن هناك من هو أكثر تحررا من الزهو من بروست ولا من هو أكثر لطفا وعطفا على الخادمات والطهاة والحوذية والبائعات والبسطاء من بروست. لقد أراد أن يصطحب خادمة عجوزاً إلى المسرح - ولو كان مدعيا متكبرا Snob كما كان يقال عنه لوقت طويل لشعر بالخجل من القيام بشيء من هذا القبيل. ولا يوجد سوى شيء واحد يناظر قلبه الكبير وهو حسه الخاص الذي لا يخطئ. في بعض المواضع القليلة التي امتدح فيها نفسه، قال بأنه يملك أذنا أرهف وأكثر دقة من آخرين كثيرين.

لقد كان كله آذانا صاغية للأخلاق والذوق ولوقع الكلام غير اللائق. هذه النبرة النشاز أوLouchonnerie كما كان يسميها تفجر لديه الضحكات المعدية التي تعود إلى فترة شبابه، والتي لا يقل رجع صداها داخله طولا عن هذا النحيب في تلك الليلة من

ليالي الأدب العالمي التي قضتها أمه على غير العادة عنده. لا يفوت حسه الفكاهي أي حركة خاطئة، ولهذا يستعين بهذا العضو الحساس الذي يستخدمه خفاش يخرج للصيد في الظلام. ويندر أن يفوت الأمور المضحكة النابعة منه هو ذاته. فهذا هو أفضل وأقيم شيء لدى بروست: موهبة السخرية من الذات التي افتقد إليها مونتسكيو، وقدرته الناجحة على الدوام على الدعابة.

وهو لا يفشل أيضا أمام أكثر الأشياء ظاهرية. فقد كتب عن احتمال موته قريبا يقول بأن ذلك سيكون «حدثا مزعجا». الخطاب الأخير لجاك ريفيير كتبه بخط صغير متعرج وتصعب قراءته، وثيقة من شخص محتضر، لكن هذا الخطاب الأخير كان كاشفا. فقد تضمن شكرا لأخي ريفيير الطبيب الذي كان يمده بمعلومات تهدئ خاطره، وربط بروست هذا الشكر بملحوظة تصف فيها لغته الرشيقة التي تعتمد المبالغات، كل ميكروب بأنه علامة على الصحة.

عندما كتب ذلك، كان على علم بأنه لن يعيش طويلا، ولم يتمنَ شيئا غير ذلك. وقد قام بإنقاذ الشيء الأهم، وهو هذا الجزء الخاص بأناه الأخرى التي لا يمكن لبكتيريا الإلتهاب الرئوي ولا للعفن أن يصيبها. فهو لم يكن ليتحمل حتى النهاية أن يصاب هذا الجزء من الأنا بأي تشوه. ولم تكن هناك سوى رسالة وحيدة من تلك الفترة، اتسمت لغتها باليأس والهذيان، وكانت تتعلق باختصار في مسودة الطبع راحت الجملة الختامية ضحية له.

أما نقطة الهروب الحقيقية في أدبه فقد ذكرها في إحدى رسائل العزاء عام 1910. فمن خلال الكتابة وحدها يمكن للمرء أن يذهب حيث لم تعد هناك حدود للجسد أو للزمن، ولا وجود للموت، لأن الزمن والجسد غير موجودين وحيث يعيش المرء كوثيقة في المجتمع الخالد الذي يحبه. وبقدر ما كان يرفض الحصول على هدايا العام الجديد، بقدر ما كان لا يقاوم أيضا هذا الهروب إلى عالم اللاجسد واللازمان، الذي بدأه في هذا العصر مع المرض كمربية حانقة لا تهدهده بل تواصل حمله إلى ما وراء الأفق، وهناك بدا كل شيء في ضوء واضح وصارم، وانجلى كل ما هو ظلي ومحرج في الحياة، كل ما تسلل رواحا وغدوا في عالم الرسائل. قبل عام من وفاته وصف فرانسوا مورياك فن بروست بالعبارة التالية: «son art a l'indifference du soleil» أي أن فنه يمتلك عدم الاكتراث الذي تتميز به الشمس. و«البحث عن الزمن المفقود» هي الشمس الباردة لفنه. وتحتها يقع البحر الحيوي البراق لمراسلاته التي لا تنتهي.

جرار القرابين من أجل الفهود

فرانز كافكا

يقودنا أي احتكاك عابر مع فرانز كافكا أكثر أدباء اللغة الألمانية غموضا ونقاءً، إلى السؤال الجوهر المتعلق بأعماله وكذلك الحال بحياته: هل من الممكن فك شيفرات أعماله؟ وهل هذه الأعمال مجازية، أي هل يعني الظاهر العبثي فيها شيئا ما يمكننا ترجمته إلى مصطلحات؟ وهل كانت حياته فعلا لغزا – ما يعني أنه من الضروري إيجاد حل وتوضيح لها – أم هل هي سر يستعصي دائما على مثل هذا التوضيح؟

في واحدة من الخواطر المتفرقة التي يمكن أن نستعين بها كمثال، كتب كافكا: «تقتحم فهود المعبد وتكرع كل ما بجرار القرابين حتى الثمالة. يتكرر حدوث ذلك مرارا، ما يجعلنا في نهاية المطاف نتوقع حدوثه مسبقا، ويصبح الأمر جزءا من الاحتفال الطقسي».

هل يريد كافكا أن يحكي لنا في هذه القصة شيئا عن الفهود؟ هل يريد أن يجسد لنا تحولا في التاريخ الثقافي، هو استئناس طقوس عبادة الإله أبوللو للمجون الديونيسي؟ أم هل يفكر في شيء شخصي، في عادات غرائزية أصبحت تدريجيا جزءا من الحياة الزاهدة ذات الطابع الطقسي التي كان يعيشها؟ كتابات كافكا لا تشي لنا بشيء، ومن بين الأسباب التي أتاحت وجود الكثير من التفسيرات لأعماله هو أن

كافكا قد اجتذب الكثير من المفسرين ومروضي الفهود.

يفضل شراح كافكا أو كتاب سيرته الاعتماد على الفرضية القائلة بأن الأمر يتعلق لديه بلغز يمكن فك طلاسمه، لا بسر مستغلق لا يمكن كشفه. وكل ما عدا ذلك من شأنه أن يثبط سريعا الحس والطموح الساعيين إلى التوصل إلى المعرفة الدقيقة. ومعظمهم يستسلم في خشية أمام السر الغامض والسؤال البسيط: ما الذي أصاب هذا الرجل؟ مم كان يعاني، لماذا كان يشعر بأنه معزول ومرفوض؟ «لا تقودني يد المسيحية المنكسة الثقيلة جدا عبر هذه الحياة كما يفعل كيركغارد ولم أمسك بآخر ذيل تطاير من شال الصلاة اليهودي كما يفعل الصهاينة»، هكذا كتب كافكا بخصوص هذا السؤال، ليضيف هذا الخليط المميز من الإذلال والرفعة قائلا: «إنني بداية أو نهاية». لم يكن كافكا معزولا فحسب لكونه يهوديا ألمانيا في براغ ذات الطابع المسيحي التي كان عمالها يتحدثون التشيكية، بل كان معزولا كذلك لكونه يهوديا لا أدريا محاطا بالتراث الديني اليهودي. وكان معزولا في عائلته في ظل سطوة الأب القاسي. لم يكن سعيدا في عمله الذي يكسب منه قوت يومه ولم يكن سعيدا داخل جسده النحيل الواهن - ولم يكن عموما يشعر بالرضا عن ذاته - لكننا سندخل بهذا الشكل في دوامة التكرار وسؤالنا عن سبب معاناة كافكا سيتلوى ويتعرج ويلتف حول نفسه.

كذلك لم يرض البريطاني نيكولاس موراي صاحب أحدث سيرة عن كافكا عن التفسيرات المطروحة للأمر الذي يحتمل أن يكون غير

قابل للتفسير. ويعلق موراي على تملص كافكا الغريب، لو حدث ووقعت المرأة التي كان ينشدها فعليا بين ذراعيه، قائلا بأنه لا ميلينا ولا أحد غيرها قد فهم أين تكمن المشكلة. أما مؤرخ سيرته الألماني راينر شتاخ فقد رأى أن كافكا كان على شفا الجنون. ووفقا لمفاهيمنا المعاصرة فإنه يعد حالة حدية. ولا يمكن الجزم إطلاقا بأن الأشباح التي كان كافكا يشعر بمطاردتها لها، ليست سوى مجرد تشبيه استعاري. من الكليشيهات التي شاعت عن هذا الرجل الذي كان قد شارف على الإصابة بجنون الاضطهاد، أنه قد ضحى بحياته من أجل الفن المقدس. لكن هذا هو أحد وجهي العملة. أما الوجه الآخر فتكشف عنه بعض الشيء عبارته القائلة بأن الكتابة تعني خدمة الشيطان.

في يوميات كافكا يدور عدد لا يحصى من الكتابات حول موضوع الشيطان والجنة. إنه دوران دائم حول هذه الخطيئة الأصلية التي شجعت الحية على ارتكابها – وكما كتب في تعليق آخر فإن تلك الحية كانت أول حيوان منزلي لدى آدم بعد الخروج من الجنة. أما ما لا يمكن إغفاله فهو تلك الملامح الغنوصية الزاهدة. فقد كتب كافكا أنه «لا يوجد سوى عالم روحي، وما ننعته بالحسي هو الشر في هذا العالم». اعتبر شتاخ في السيرة التي كتبها عن كافكا أن كلمة الزهد هي مفتاح عالمه قائلا بأن الزهد كنموذج شامل لحياة كافكا هو ما حماه من الجنون. يكاد تصور شتاخ أن يكون مقنعا، لكن تنقصه الحية وينقصه الفهود.

وهذا من شأنه أن يعود بنا ثانية إلى المشكلة التي لم تفهمها ميلينا ولم يفهمها أيضا من سواها. كيف كانت علاقة كافكا بالنساء؟ وكما كان يحوم في يومياته حول الجنة والحية، فقد كان يحوم أيضا في خطاباته إلى فيليتسه حول حقيقة صغيرة حاسمة هي أنه لم يكن يرغب فيها جسديا. وقد اشتهرت جملة في يومياته تصف الجماع بأنه عقاب لسعادة اجتماع الأحباب. وقد فشلت أيضا علاقته بحبيبته البعيدة ميلينا، لأن كافكا كان يخشى الحب الجسدي، إن لم يكن يحتقره. أين تكمن المشكلة؟ يمكن تفسير مخاوفه من الواجبات الزوجية، بخوفه من العنة، أو بعدائه عموما للجسد. لكن من الممكن أن يكون هناك أيضا شيء آخر وهو الإحساس بدنس الانجذاب لنفس جنسه. يعتبر مؤرخو سيرة كافكا أن الأدبيات القليلة جدا الموجودة عن هذا الموضوع لا تعد مقنعة. ويشاركهم الرأي في ذلك أيضا توماس مان الذي لم يقتنع برأي ابنته إيريكا بأن أولى روايات كافكا «أمريكا» – هكذا كان لا يزال اسمها تحت رعاية ماكس برود – بها ملامح إيروتيكية مثلية. وبدلا من ذلك رجح توماس مان أن يكون للأمر علاقة بالعفة اليهودية.

مع ذلك فإن تعقب آثار الإيروتيكا المثلية لدى كافكا يعد أمرا جديرا بالتحليل. كثيرا ما تلح المقارنة مع كلايست الذي زار كافكا قبره لدى زيارته الأولى لخطيبته فيليتسه في برلين. سادت لدى كلايست أجواء مشابهة لعالم كافكا. فقد خيم هذا الجو الخانق من

القهر والذنب بالقدر نفسه سواء في مسرحية «بيتسيليا» لكلايست أو في قصة «مستعمرة العقاب» لكافكا، ليطلق العنان لشرر فانتازيا سادية – مازوخية. وقد كان لكلايست أيضا خطيبة مثل فيليتسه هي فيلهلمينه فون تسينغه التي كان يجتهد لإبعادها عنه برسائل حادة اللهجة وكان يجد دائما أسبابا جديدة لعدم زواجه منها، من بينها أسباب وجيهة كالأزمة المعرفية التي عانى منها جراء قراءته لكتابات كانط. ثمة تشابه تام بين مراوغة كلايست ومماطلته وابتعاده عن خطيبته وبين تصرفات كافكا. في حالة كلايست صرنا أكثر اقترابا من الإجابة التي تفسر سر هذه التصرفات. فعلي أبعد تقدير، منذ اكتشاف رسالة الغرام الإيروتيكية الساخنة التي بعث بها كلايست إلى صديقه إرنست فون بفول في كانون الثاني عام 1805 لم يعد هناك من ينكر ميول كلايست المثلية إلا من الفئات الأكثر محافظة وتزمتا في مجال آداب اللغة الألمانية.

أما في حالة كافكا، فبالرغم من وجود هذا الهوس بالدنس، ومحاكمة الذات، التي تشير دائما إلى وجود شيء محوري غامض وغريب، لا توجد وثيقة دامغة مثل رسالة كلايست إلى فون بفول. كانت الأمور لدى كافكا أكثر تعقيدا، كما أن عيشته الهانئة المشتركة مع دورا ديامانت في السنة الأخيرة من حياته، ترجح كفة رأي توماس مان بشأن العفة اليهودية. وفي نهاية المطاف لم تعرف الأجيال اللاحقة أية تفاصيل عن ظروف هذه الحياة المشتركة بين كافكا

وصديقته. الشيء الوحيد الذي بقي مفتوحا ومستغلقا في الوقت ذاته هو أعماله بكل تقنيات التشفير والتمويه المستخدمة فيها. ففي أحد النصوص الملغزة كتب يقول: «هل يمكنك أن تعرف شيئا آخر سوى الخداع؟ لأنه لو حدث ذات مرة أن تحطم هذا الخداع، فينبغي عليك ألا تنظر باتجاهه وإلا ستتحول إلى عمود من الملح». لقد تحولت امرأة لوط إلى هذا العمود من الملح لأنها التفتت لتنظر إلى سودوم المدمرة - هل ثمة إشارة إلى نوع أو سبب هذا الخداع ذي الجبروت الهائل؟ أعماله الشهيرة تطرح أيضا مثل هذه الأسئلة. أي تهمة شائهة قادت يوزف ك. إلى رحى سلطات المحاكمة، ولماذا تلاحقه حتى وهو يموت وكأن على عاره أن يظل باقيا بعد وفاته؟ ما الذي كان يدور تحديدا بين مساح «القصر» ك. وصديقه بارناباس؟ وإذا صح ما ذهب إليه روبرتو كالاسو، فإن الرواية تدور حول مقابلة لم يكن من «المسموح أن تتم لأسباب لم تذكر لكنها مهمة». فما هي يا ترى تلك الأسباب غير المذكورة؟ هل يصحو غريغور سامسا فعلا ليجد نفسه خنفساء بغيضة لمجرد أنه يعد رمزا للعبقرية المنعزلة، حسب القراءة المخلصة المثيرة للدهشة لنابوكوف؟ إذا تذكرنا هذا الهوس الذي كان يدفع كافكا لعمل تنويعات في مدوناته الشخصية على موتيفة الحية وتفاحة الجنة، فسيجعلنا ذلك نطرح التساؤل بشأن إن كانت ثمة جذور رمزية لغيرية غريغور، فقد جعله الكاتب يموت بسبب تفاحة. هذه التفاحة رماه بها الأب واخترقت ظهره وتعفنت فيه من بعد.

غريغور «شعر وكأنه ثبت في مكانه بمسمار وأسلم في ارتباك تام كل حواسه» ما هي الرسالة الضمنية؟ من يا ترى يمكن له معرفتها. ثمة مئات المواضع التي يمكن تفسيرها على أنها شفرة لشيء محدد واضح أو كزهرة غامضة تحوي أسرارها داخلها. في كل مرة يقرأ المرء فيها كافكا ويصبح أسيرا لنثره الذي لا يضاهى في قوة تعبيره ونقائه، تلح عليه شكوك جديدة ومختلفة تماما. ربما لم يكن هذا الرجل لغزا ولا سرا وإنما كان معجزة.

في معدة سمكة القرش

روبرت موزيل

لا بد أن ألفرد موزيل كان شخصا طيبا جدا. لقد تنازل عن نصيبه من الميراث لأخته كي يوفر لها مهرا أكبر. ولقد احتمل لأكثر من أربع سنوات أن تكون لزوجته علاقة مع رجل آخر - بل كانوا يسافرون بثلاثتهم لقضاء العطلة. لقد كان رجلا بلا ضغينة، رومانسيا، وربما كان هشا أكثر من اللازم. وكان تعامله مع ولده الوحيد الذي كدر خاطره كثيرا، يتميز أيضا بالاعتدال والمراعاة. كان ألفرد موزيل إنسانا لطيفا وأبا طيبا لكنه لم يلق شكرا وعرفانا لقاء ذلك. ولقد كان خلفه الوحيد على دراية بذلك، لذا أشار في تعليق خاص بسيرته الذاتية إلى أنه لم يكن ابنا مريحا، وكانت تلك هي الحقيقة بعينها. وكان بإمكانه أيضا أن يضيف أنه لم يكن أيضا إنسانا مريحا.

من الواضح أن روبرت موزيل لم يكن طفلا سهلا. كما أن الأمور لم تكن سهلة بالنسبة له أيضا. فقد رغب لفترة طويلة أن يكون فتاة، إذ أن أمه التي تميزت بتقلبها وهستيريتها صنعت من أخته التي ماتت قبل ميلاده وهي رضيعة معبودة صغيرة، واعتبرت دائما أنها العضو الرابع غير المرئي في الأسرة. ومما يدلل بوضوح على مدى تأثير هذا الأمر في نفس موزيل، أنه أخطأ في اسم محبوبته الأولى وناداها باسم أخته. في سن الثانية عشرة أُرسل الفتى بموافقة الجميع إلى المدرسة العسكرية

التي خلدها في روايته الأولى «اضطرابات التلميذ تورليس». وبسبب نسبة الانتحار العالية في هذه المدرسة الداخلية فقد تم إنشاء مدفن خاص بالمدرسة. كان روبرت مريضا بالحنين إلى أهله وفي هذه الفترة على أقصى تقدير اختل ميزان حياته، كما أصيب بجرح جسماني لن يندمل أبدا. ففي سن الثامنة عشرة عالج أول إصابة بمرض جنسي، وابتداء من عام 1902 عاش في خوف من تبعات مرض السفلس – وفي السنوات اللاحقة كان يخشى عند إصابته بأي نزلة برد، أن يعود إليه هذا المرض. لكن ذلك لم يمنعه من الدخول في علاقات عديدة انتهت نهايات مأساوية. ماتت هيرما ديتس التي كانت عشيقته لسنوات طويلة، وكانت النموذج الذي اقتبس منه شخصية تونكا في قصة «ثلاث نساء»، مصابة بالسفلس عام 1907 وعلى الأرجح أنه هو الذي أصابها بالعدوى. لقد زلزل موتها وإحساسه بالذنب وجدانه. أصبح مصير هيرما – حسبما يقول كارل كورينو، مؤرخ سيرة موزيل، راسخا في كيانه مثل كائن تم دفنه في السابق في أساس أحد البيوت الجديدة.

وكان موزيل قد التقى قبل موت هيرما زوجته مارتا ماركوفالدي التي سيقضي معها بقية عمره وهي أرملة لديها طفلان من زواجها الثاني. وقد اكتشف فيها ملمح المعاناة المرير الذي كان يعد بالنسبة له عنصر الجذب الرئيسي في الجمال الأنثوي. تطور العيش مع «الغراب»، كما كان يسمي مارتا، إلى نوع من التكافل، فلم تلد له

أطفالا وهو أمر لم يأسف له، فقد كان يعتبر الأطفال الصغار مقززين مثل الحلزونات.

زهو قاتل

كان روبرت موزيل رجلا قصيرا. ولا بد أن ذلك كان له أثره على صفته البارزة إلا وهي الزهو الذي وصفه سوما مورغنشتيرن[1] بالقول إنه لم يسبق له أن قابل رجلا على هذه الدرجة الفائقة من الهندام والخطورة. الويل لمن يحاول أن ينافس موزيل. في عام 1931 غادر موزيل النمسا إلى برلين لأنه شعر بالإهانة عندما احتفى أهل بلده بالشاعر فيلدغانس. وعندما ارتكب هيرمان بروخ خطيئة مزدوجة بالشروع في كتابة رواية مقالية، ثم انتهى من كتابتها، اتهمه موزيل بالسرقة الأدبية. ولم يسعف بروخ أن أثبت له أنه لم يقرأ أبدا نصه الذي اتهمه بسرقته. أصر موزيل على موقفه ومنع سوما مورغنشتيرن رسميا من التعامل مع بروخ.

لم يكن الكرم من الصفات المميزة لموزيل. وقد شابه في ذلك عمه المستشرق الشهير ألويس الذي اقتسم معه أيضا صفات التدقيق والتمحيص المضني والبخل وسوء الطالع المتجسد في الفشل قبل بلوغ الهدف بقليل. فشل ألويس موزيل في مهمته الدبلوماسية الكبرى – فقد انهزم أمام لورانس العرب. أما «لورانس العرب» الذي انهزم أمامه روبرت موزيل فكان اسمه توماس مان. كان موزيل يرغب

1– سالومو مورغنشتيرن (1890–1976) كاتب وصحافي نمساوي. (المترجم)

في جعل اندلاع الحرب العالمية الأولى نهاية لروايته. ثم ماذا حدث؟ أنهى توماس مان رواية «الجبل السحري» باندلاع الحرب العالمية الأولى. وقد تسبب ذلك في عجز موزيل عن الكتابة لفترة طويلة. وللانتقام صاغ العبارة القائلة بأن «الجبل السحري» تعد بالنسبة له على المستوى الفكري بمثابة معدة سمكة قرش يمكن حشو أي شيء بداخلها – وربما لا تكون تلك ملاحظة خاطئة. لكن بغض النظر عن ذلك، فقد انتهى توماس مان من كتابة «الجبل السحري»، كما حصل على جائزة نوبل للآداب. ولو كأن توماس مان عدوا حقيقيا له، لكان الأمر أهون، فهو لم يأل جهدا في الدعاية لموزيل وتقديم التماسات لدعمه، وتحويل المال وكيل المديح له. ولم يكن ثمة منافس أكثر منه قام لعقود برعايته بانتظام وبشكل موثوق فيه، لكن بمجرد ذكره كانت أصابع موزيل تبدأ في الارتعاش. وكما يحكي إلياس كانيتي في سيرته الذاتية فإن الحرمان الفوري من الصداقة كان هو مصير من يتحدث دون احتراس بصورة إيجابية عن توماس مان. وقد كان كافيا للوداع النهائي أن نطق كانيتي بجملة واحدة خاطئة. يحسب لكانيتي أنه ظل رغم ذلك يحتفظ بإعجابه لموزيل، كما يحسب هذا الإعجاب لشخص موزيل أيضا.

لكن برنامجه الانتقامي لم يقتصر فقط على التوديع الفجائي لأحد معارفه المقربين أو قطع الصلة به، فالانتقام الأخطر كان من خلال الفن. كثيرٌ، إن لم يكن كل شخوص روايته «الرجل عديم الخصال»

كان لها نموذج أصلي في الواقع، ولم تكن بورتريهات هذه الشخوص مدعاة للإطراء. وأحيانا كثيرة كانت تصب عدة نماذج لشخصيات واقعية في أحد شخوص الرواية. صاحب «الجبل السحري» كان أحد النماذج الواقعية التي دخلت في شخصية باول أرنهايم. النموذج الآخر الذي شكلها كان فالتر راتناو[1] الذي التقاه موزيل في برلين عام 1914. كل ما اتحد متألقا في هذه الشخصية من فكر وغنى وقوة، كان بلا شك محفزا قويا لموزيل المصاب بالغيرة المرضية. أول تعبير عن الضغينة التي يحملها موزيل لراتناو تجسد في النقد اللاذع لكتابه «ميكانيكا الروح» الذي عبر فيه الأخير عن مواقفه الأخلاقية. وقد كان لهذا النقد وقع أليم في نفس راتناو وتأثر به بشكل غريب – فبعد خمسة أشهر – وقبل يوم من إعلان ألمانيا الحرب على روسيا، تذكر راتناو الذي كان ترقى لتوه لمنصب مدير قسم المواد الخام في الوزارة البروسية وشعر بقوة منصبه الجديد، تذكر هذا النقد غير اللائق من موزيل.

ما هو وزن عربة قطار بضائع محملة بالمعدن الخام أمام زهو كاتب؟ لقد استمر حقد موزيل على راتناو حتى بعد مقتل الأخير، فقال بغيرة محسوسة معلقا على اغتياله إنه كان ينبغي عدم المبالغة في تقدير قيمته وتركه على قيد الحياة. وبعد ذلك لم يمنعه ذوق أو لياقة من

1–فالتر راتناو (1867–1922) سياسي ألماني يهودي، اغتيل عام 1922 في برلين على يد متطرفين يمينيين، وكان يشغل حينها منصب وزير الخارجية.(المترجم)

إجراء أحاديث مطولة مع إرنست فون سالومون أحد منفذي عملية الاغتيال من جماعة كونزول السرية، وأن يسب القتيل.

كان الإحساس بعدم تقديره حق قدره يفترسه كالحمض الكاوي. وقد تكرر كثيرا أن تشاجر مع أصدقائه ورعاة فنه لأنهم لم يستوفوا مطالبه. لقد شكا أنه قضى عيد ميلاده الخمسين في هدوء تام منسيا من العالم – وكأن الصحافة لم تحتفِ به احتفاء معتبرا كما نقرأ لدى مؤرخ سيرته كورينو. قوبلت روايته «الرجل عديم الصفات» لدى صدورها بحماس شديد من قبل النقاد. لكنه قال بهذا الصدد «لقد قالوا: إنها تعد أهم الروايات الأوروبية أو أنه لا توجد رواية ألمانية ترقى إلى مستواها. لكن لا أحد يتحدث عن كوني لم أحصل بعد ذلك على التقدير اللائق بين الكتاب الألمان». ياله من عالم خبيث! في فيينا أعدوا حفلا كبيرا على شرفه، وجرت مراسم تكريمه على أفضل ما يكون، لكن موزيل غادر الحفل بمزاج سيئ – لأن زميلا من كُتاب دار نشر روفولت حضر إلى الحفل ببدلة عادية بدلا من السموكنغ. وحرص موزيل فيما بعد على عدم حصول هذا الكاتب على أي من النسخ المجانية من كتبه التي ترسلها الدار للكتاب والصحافيين.

تعويذة «ميدان ألكسندر» السحرية

لم يكن موزيل متسامحا، وهناك ما يشير إلى أنه لم يكن يتقبل الدعابة. المؤكد هو عدم قدرته على تقديم التعازي. وليس من قبيل الصدفة أنه أطلق على بطل روايته الضخمة في المسودات اسم «الرجل عديم

المشاعر». حياة موزيل العاطفية كانت بلا شك ثرية لكنها كانت خانقة ومقيدة، وهو ما يتلاءم مع طبيعة شخصيته غير المنطلقة. ولا شيء أكثر دلالة على ذلك من قيامه بتسجيل استمتاعه بكل سيجارة على حدة والوقت الذي استغرقه ذلك في دفتر خاص. لكن كيف يمكننا أن نصف تصرف هذا الشخص الذي يعد نوافذ البيوت أثناء قيامه بالمشي في شوارع فيينا، ثم يقوم بتسجيل مجموعها في دفتر يومياته؟ ثمة وسواس مرضي كان هو السبب أيضا في تعثر كتابته، التي عُرف عنها أنها كانت بالدرجة الأولى عملية إعادة صياغة. لا بد من تتبع كل إمكانية جديدة حتى يصل بها إلى طريق مسدود.

ذات مرة قام ألفرد دوبلين على سبيل الدعابة بوضع توقيعه على ورقة من مخطوط «الرجل عديم الخصال»، فاحتاج موزيل لثلاثة أشهر حتى يتمكن من مواصلة الكتابة. لكن حتى بدون تعويذة الفودوو من صاحب رواية «برلين، ميدان ألكسندر»، كانت الكتابة بالنسبة له بعد النجاح المبكر والمعطل لرواية «تورليس» معضلة يتوجب عليه التغلب عليها يوميا. فمن ناحية كان موزيل من مصاصي دماء الحياة، يستغل أكثر الأشياء حميمية كمادة لتحويراته الفنية، وربما قد عاش تجاربه الحياتية فقط من أجل امتصاص هذه المادة. ومن ناحية أخرى لا بد من النظر إلى العذابات التي تطلبها التحول الفني لهذه التجارب. فمثلا أراد أن يتمم كتابة النوفيلا المسماة «اكتمال الحب» خلال أسبوع أو أسبوعين لنشرها في إحدى المجلات، لكن كتابتها

استغرقت معه عامين ونصف. لقد كتب موزيل أنه عندما يراقبه أحدهم أثناء لعب التنس أو المبارزة ويرغب هو في تحسين أدائه، فإنه يصاب بتشنج العضلات. وعندما قرأ بعد ذلك شرحا لألفرد أدلر عن نوع معين من العصاب، شعر بأن هذا الوصف أصابه في الصميم. لقد أثبت أدلر وجود نوع من العصاب أطلق عليه مصطلح «الخنثوية النفسية». وقد هز ذلك أعماق الكاتب الذي نشأ نفسيا كفتاة، ووفقا لاكتشاف أدلر فإن المريض يقوم ليلا، مثل بينلوبه زوجة عوليس، بتمزيق ما نسجته يده أثناء النهار.

ومن تقنية العمل هذه يتضح جليا لماذا لم يتمكن موزيل من إنهاء «الرجل عديم الصفات». ولا بد أن ثمة أسبابا إضافية أخرى، لا يسع المرء إلا أن يحاول تخمينها. وربما يكون من هذه الأسباب أن عجلة الأحداث التاريخية قد تخطت الكاتب بسرعة جهنمية وتركته وراءها. فمع توقيع هتلر وستالين لمعاهدة عدم الاعتداء عام 1939، انطوت الرواية بتناولها لموضوع التحضير للاحتفال بعيد تتويج امبراطور النمسا بالتوازي مع العيد الثلاثين لتتويج قيصر ألمانيا عام 1918، على شيء من المفارقة التاريخية. كان موزيل يريد الانتهاء من كتابة روايته مع نهاية الحرب العالمية الأولى، وعندما اقتربت الحرب الثانية من نهايتها لم يكن أيضا قد انتهى منها. لماذا إذن لم يتمكن من إنهائها خلال عشرين عاما؟ على عكس بروست - الذي لم يقرأه موزيل حتى لا يمكن لأحد اتهامه بالتأثر به - لم يكن الموت المبكر

هو السبب في عدم إنهاء موزيل لروايته. فلو كُتب لبروست أن يعيش ثلاث سنوات أخرى، لأنهى «البحث عن الزمن المفقود». أما موزيل فكان من الممكن أن يعيش مئة عام أخرى، دون أن نتمكن ربما من معرفة إن كان ثمة (ج) سيحدث بين بطل الرواية أولريش وأخته أغاتا، و(ج) هو اختصار كلمة الجماع في يوميات موزيل. ومثلما تأجل حسم هذا الموضوع تأجلت أيضا نهاية الرواية، مما حال دون إتمام الكتاب. فماذا كان يمكن أن يأتي بعد إتمامه؟ فقط الانهيار. وهكذا لم يعرف موزيل حتى النهاية، القرار الذي ينبغي عليه أن يتخذه. فلقد أدرك أن مشكلة حياته تكمن في عدم قدرته على الحسم.

وردة رياح النقائض

ومن الواضح أن المشكلة لم يكن مردها إلى نقص بل إلى فائض. كان القرن العشرون وفقا لتعليقات عدة هو قرن النقائض. وكما يقول المثل الفرنسي فإن النقائض تميل إلى التجاذب وكثيرا ما تتوحد داخل نفس واحدة. ولا بد أن وردة رياح النقائض قد عصفت بموزيل، أكثر من أي كاتب آخر من كتاب عصره. وكانت قدرته على خلق هذه التقلبات نابعة من حاسة الاحتمالات الشهيرة التي ظلت مرتبطة باسمه ليومنا هذا. ويعرِّف موزيل هذه الحاسة بأنها القدرة على عدم الاهتمام بالأشياء الموجودة بقدر أكبر من تلك غير الموجودة. وكان مرشده بهذا الخصوص هو فريدريش نيتشه الذي تجسدت فيه حاسة الاحتمالات. ومن المحتمل أن يعود إليه وصف أولريش في الرواية

للأحداث الأخلاقية بأنها تتضمن الخير والشر مثل ذرة تحتوي على عدة احتمالات للاتحاد الكيميائي. لكن لحاسة الاحتمالات مختلفة، بل ومنها أيضا ما هو علمي. ففي حين كان توماس مان لا يستطيع أن يحسب دون ورقة وقلم حاصل جمع رقمين عشريين، حسبما تؤكد لنا مذكراته، كان موزيل على صلة بطليعة العلوم الطبيعية. أطروحة الدكتوراه التي كتبها عن إرنست ماخ ركزت على الأسس النظرية لعلم الفيزياء. وتشير تأملات الشباب التي يتذكرها بطل «الرجل عديم الخصال» إلى هذه المعارف. يدرك الشاب أولريش أن هذا النظام لا يمكن أن يكون ثابتا كما يبدو. لا يوجد شيء أو شكل أو مبدأ أكيد، «كل الأشياء في تحول دائم غير مرئي لا يتوقف أبدا». وهذا يتطابق أيضا مع المعلومات التي اضطر أكثر العلوم الطبيعية صرامة الانصياع لها. لأن ذلك أيضا جزء من حاسة الاحتمالات: لم يكن وجود موزيل مناسبا في أي عصر أكثر من هذا العصر الذي قام فيه هايزنبرغ باكتشافاته الثورية. في ميكانيكا الكم يتحول شيء صلب إلى شيء غير مرئي، ويصبح في حالة تحول دائم غير مرئي لا يتوقف أبدا. قبل وفاته بفترة وجيزة قرأ موزيل دراسة عن ثنائية الموجة والجسيم. كما أشار إلى قطة شرودينغر[1] في يومياته. وبالرغم من عدم تعمقه في فيزياء الكم فإن أجواءها الفكرية تتطابق بشكل مدهش مع حاسة احتمالاته.

1- عالم الفيزياء النمساوي إرفن شرودينغر (1881-1961). (المترجم)

ولحاسة الاحتمالات أيضا جانب أنثروبولوجي. هنا نجد نيتشه يقف أيضا في الخلفية ليس كناقد للأخلاق، بل كمحلل نفسي للسلطة. تصف باكورة أعمال موزيل الرائعة «اضطرابات التلميذ تورليس» آليات السلطة بين الشباب. ثمة تشابه حاد بين هذا الوصف لموزيل وبين ما كتبه السياسي الشيوعي يان فالتين الذي استجوبته المخابرات النازية «الغستابو» وعذبته لأشهر عدة في هامبورغ عام 1933 في مذكراته «يوميات جحيم». من المستبعد أن يكون أي من رجال الغستابو قد قرأ الكثير من أعمال موزيل. لكنهم يتصرفون بالضبط وكأنهم يتبعون التعليمات كما وردت في رواية «تورليس». وقد لا يرجع ذلك بالضرورة إلى كون موزيل صاحب رؤية، بل بالأحرى إلى نظرته الثاقبة الراصدة للاحتمالات الغافية داخل كل إنسان والتي يمكن إيقاظها إن توافر ضغط جماعي كاف.

يمكننا تصور الأثر الذي تحدثه حاسة الاحتمالات المرهفة جدا عند التوجه إلى عالم السياسة الفظ. موزيل في زمن إغواء الجماهير ومعسكرات الإفناء – كيف كان عتاده لمواجهة هذا الزمن؟ فلنلقِ على سبيل المقارنة نظرة جانبية على عدوه المفضل توماس مان. بعد الحرب العالمية الأولى كان توماس مان أشبه بنحلة دوارة في آخر لفاتها، فاقدا للتوجه، يتطوح يمنة ويسرة. في أحد الأسابيع أراد أن ينطلق للترويج للشيوعية في الشوارع، وفي أسبوع تال رحب بإعدام جمهوري المجالس الاشتراكيين. ولم ينحاز إلى جانب الجمهورية إلا

تدريجيا وبعد معركة انسحاب طويلة خاضها من خلال تأليف كتابه الضخم «تأملات رجل غير سياسي»، الذي دافع فيه لآخر مرة عن الثقافة الألمانية ضد الحضارة الفرنسية، وعلى وجه الخصوص ضد الأديب المدافع عن هذه الحضارة[1] – وفي النهاية تبين له أن هذه المقارنة كانت محض هراء. لم يمر موزيل بمرحلة التعلم هذه. وهو لم يكن أيضا استثناء فقد تحمس بشدة للحرب العالمية الأولى وعلى عكس توماس مان فقد خاطر بحياته فيها. وبعد الحرب لم يجد ما يدعوه لتغيير رأيه. والسبب في ذلك يرجع إلى أنه لم يكن لديه رأي، لقد كان بالأحرى يرى أن لكل شيء وجهين على الأقل.

احتاج توماس مان لوقت طويل جدا حتى صرح بمعارضته للنازيين، ثم أصبح أكثر خصومهم بلاغة وصار من وعاظ الديمقراطية الجوالين. من خلال مقاله «الأخ هتلر» تعرف على شعور جديد داخله وهو الكراهية. لم تكن لموزيل القدرة على الإحساس بهذا الشعور البدائي. ألا يعد هذا تبسيطا مقززا وخداعا للعقل عندما يختصر المرء ظاهرة ما في جانب واحد منها فقط؟

انطوت مراوغة موزيل المتكررة على شيء مأساوي، ففي نهاية

1- يقصد توماس مان هنا أخاه هاينريش مان الذي كان من معارضي الحرب العالمية الأولى ودار بينهم لسنوات سجال حاد حول هذا الموضوع. (المترجم).

– «Je, den Düwel ook, c' est la question, ma très chère demoiselle!» ينطق القنصل بودنبروك الجد كلمة Teufel أي الشيطان بالألمانية Düwel بتحريف الكلمة في لكنة أهل الشمال. (المترجم)

المطاف لفظه الجانبان. لقد فر إلى سويسرا وأعلنه النازيون عدوا لألمانيا. لكنه لم ينضم إلى صفوف المعارضة بل حاول ممالأة أصحاب السلطة وأعلن «بالتحية الألمانية» أنه كان دائما مؤيدا لضم النمسا إلى ألمانيا. ومن الواضح أن النجاح الظاهري للسادة الجدد قد أغراه، فبعد استيلاء النازيين على باريس دون قتال، قال بأنه يعتزم «إعادة فهم (هتلر) والإعجاب به من جديد». لكن حياة زوجته ما كانت ستبقى آمنة في ظل حكم هذا الرجل الذي حاز إعجابه. أما أختها فقد تم ترحيلها إلى معسكر تيريزينشتات ولقيت حتفها هناك. لحاسة الاحتمالات التي ترفرف في كل الاتجاهات مشاكلها، إذا لم يتم تثبيتها بمرساة ثقيلة. ثمة صنف لم يكن موجودا في متاع موزيل الفكري، ألا وهو الخيار بين أما وأو.

كانت سنواته الأخيرة في المنفى عنيفة جدا. فقد تدهورت صحته تدهورا شديدا وكان كالعادة على شفا الانهيار الاقتصادي، ولم يدعمه ويبقيه على قيد الحياة سوى بعض الراعين الممولين له الذين بدأوا تدريجيا يفقدون الاهتمام به. صار التدخين هو هدف حياته الوحيد وفي كل صباح كان هم العمل يداهمه مثل دوار الجبل. وعند وفاته في جنيف في الخامس عشر من نيسان عام 1942 كان هذه المرة بالفعل منسيا من العالم، فلم يحضر جنازة الأديب الذي يعد من نواح عدة أنبه وأذكى من أنجبه الأدب الألماني في القرن الماضي سوى ثمانية أشخاص. لم يدفن في مقبرة، وقامت زوجته لاحقا بنثر رماده في

الهواء. وأصبح ضريحه هو ذاك الكتاب عن إنسان الاحتمالات، الذي سيفوق ويعلو، رغم غياب القبة، كل الأكواخ الراسخة التي سكنت داخلها، كل المعاني المنتصرة للحقيقة.

بحران تحت قمرين

فرجينيا وولف

كانت فرجينيا ستيفنز في الرابعة والعشرين من عمرها، وقد فقدت أمها وأختها من زوجة أبيها وخلفت وراءها محاولة انتحار وفترتين من فترات التأزم والمرض النفسيين، عندما حلت بها المصيبة الأعظم في تشرين ثاني عام 1906. لقد توفي ثوبي أخوها المحبب إليها بمرض التيفوئيد. وكان ذلك جديرا بأن يجعل فرجينيا تنهار. وما زاد الطين بلة أن أفضل صديقاتها قد أُصيبت أيضا بالتيفوئيد، وكانت حالتها حرجة جدا بحيث أعطى الأطباء تعليمات بألا يخبرها أحد بنبأ وفاة أخي فرجينيا، وأن يتم التظاهر أمامها بأن ثوبي قد تجاوز مرحلة الخطر وأنه في طريقه نحو الشفاء. هل يمكن أن يطلب من فرجينيا القيام بهذا المعروف؟ إنه طلب ثقيل حتى على فتاة أكثر صحة وعافية منها. لكن كيف تصرفت هي؟ لقد كتبت، رسائل لصديقتها المريضة تحكي لها فيها عن تحسن صحة ثوبي. وبعثت بأول رسالة في يوم وفاته، وتلتها رسائل كثيرة خلال فترة الحداد الأولى تمد فيها صديقتها التي بدأت تتماثل تدريجيا للشفاء بمعلومات زائفة عن الحيوية والنشاط اللذين أصبح ثوبي يتمتع بهما. لمدة شهر استمرت في هذا الوصف الخيالي لتحسن صحة الأخ الذي وُوري الثرى منذ فترة، إلى أن تسببت إحدى المصادفات في النهاية في كشف الحقيقة. فرجينيا

الشجاعة – وكأن النسيج العنكبوتي لأعصابها قد انتزع منها خلال صدمتها بموت الأخ وحلت محله الحبال.

لكن الشجاعة والنظام الفيكتوري الصارم وحدهما لا يقدمان إيضاحا كافيا لهذه الرسائل. لم تنجح أكاذيب فرجينيا الحسنة النية في أداء مهمتها على أكمل وجه، فالشيء الغريب الذي ميز هذه الأكاذيب هو طابعها الأدبي الزائد قليلا عن الحد. كان من الممكن أن تكون الرسائل أقل حيوية وأن تركز فقط على تنفيذ مهمة الإيهام الشافي. ولو كانت نبرتها أكثر خفوتا لما خطر ببال الصديقة المريضة أي شيء. وما كان لها أن تشك، لو لم تصف لها فرجينيا شجار ثوبي مع الممرضات لأنهن يردن منعه من تناول ضلوع الضأن والبيرة، وأنه يأمل قريبا في العودة لركوب الخيل ومراقبة الإوز البري. كتبت فرجينيا ذلك بعد ثلاثة أيام من الجنازة. ورغم كل الإعجاب بقدرتها على الحديث بهذه النبرة وهي في أحلك أزماتها، فإننا لا نعرف بالتحديد إن كان يمكن وصف سلوكها هذا بأنه أسمى من السلوك الإنساني أم أنه لا إنساني. هذا لو لم يكن لموت أخيها أثر عليها، وهو شيء لن يكون جميلا، إلا أنه من حقها أن تشعر به... – لكن العكس هو ما حدث، لقد كانت فرجينيا الأكثر حزنا بين الجميع، ولم تشعر بعد غياب ثوبي بانتمائها لعالم الأحياء وبعد خمسة وعشرين عاما انهارت باكية وربما كانت تلك هي أول دموع محررة تذرفها، عندما

أنهت «الأمواج» الرواية التي أهدتها لذكراه وسعت من خلالها لتخليد حياته القصيرة في الخيال.

تجسد هذه الرسائل ذات الألق الزائد بعض الشيء إلى صديقتها المريضة بداية لنقل الحياة إلى الورق. فهذه الرسائل تخبرنا بالأشياء التي تبقي على حياة فرجينيا متماسكة. فالإوز البري الذي كان من المفترض أن جثة الأخ المتوفى ستسعد بصيده لم يعد مموها بوظيفة السلوى، إنه تفصيلة أدبية حرة، وضربة جناحه لا تسعى لهدهدة بريئة لمخاوف مريضة ما، بل هي تهدف فقطْ لخدمة كاتبة الرسائل وحماية الشيء الوحيد الذي لا ترغب في انهياره وهو السماء فوقها، ولذلك يقتصر دور هذه السماء على الغرض الجمالي. لقد أنقذت فرجيينا وولف نفسها بالأدب عبر هذه الرسائل. والسبب في عدم انهيارها كأخت حزينة على فقد أخيها هو أن طموحها السامي ككاتبة قد حال دون ذلك.

بدأت فرجينيا ستيفنز في كتابة روايتها الأولى بعد عام من وفاة أخيها. كانت في بداية طريق وصفته لاحقا بأنه كان عذابا فاق كل ما يمكن للمرء أن يتصوره. في عام 1910 أصابها الذهان مجددا ودخلت مصحة خاصة، وفي عام 1912 تزوجت ليونارد وولف الموظف بالمستعمرات (ولم يكن يعلم شيئا عن مرضها). وفي السنوات التالية على ذلك عاودها المرض النفسي ثانية ورفضت الطعام وداهمتها الهلاوس ثم دخلت المصحة وخرجت منها. حاولت الانتحار

بتناول الحبوب المنومة، لكن أمكن إنقاذها، ثم وجدت طريقها ببطء وبشكل مؤلم نحو حالة ليست مستقرة ولكن بها من الثبات ما يتيح لها مواصلة الكتابة. العلاقة بين أدبها والمرض النفسي واضحة لكنها ليست بسيطة. إنها علاقة بين الصياد والفريسة أو بين حيوان أو نبات وبين الطفيلي الذي يتغذى عليه. إنها علاقة تتميز بمحاباة تدريجية متبادلة رغم العداء الشديد. بحران تحت قمرين، تنطلق أمواجهما في مواجهة بعضهما بعضا. لم يكن ليكتب لها أن تعيش ما يقرب من ستين عاما بدون دوائها الوحيد. لكن هذا الدواء لم يكن أيضا غير خطير.

في بعض الروايات كادت الكتابة أن تصل بها إلى حد الجنون. آخر صفحات «الأمواج» دونتها وكأن شخصا غريبا قد أملاها عليها. عندما كانت الحالة تقترب معلنة قدومها عبر الصداع والأرق، كانت تُمنع من الكتابة ويتوجب عليها أخذ راحة، مثلما كانت تفعل عندما تكتب رواية جريئة كانت تعقبها برواية أكثر وداعة لكي تتمكن من كبح جماح وتهدئة نفسها. وبدون ريشة الكتابة التي تعلقت بكل شعرة فيها كانت تقضي أيامها بصعوبة شديدة. ثمة شيء واحد كان موجودا دائما، إلا وهو دفتر اليوميات الذي لا يمثل خطرا ويعد وسيلة تهدئة مباشرة، وكانت تدون فيه منذ شبابها مع بعض الانقطاعات. خلال الدقائق الخمس الخالية بعد الشاي كانت تكتب فيه عن وخزات جسدها وتحاول بتأنقها اللفظي إخفاء مشاكلها العصبية.

كانت تجمع مادة لمذكراتها التي لن تتمكن مطلقا من كتابتها. وكانت تريح أصابعها من أجل فترة ما قبل الظهيرة التي كانت تستطيع خلالها مواصلة كتابة الروايات.

في مطلع العشرينيات كانت تعتقد أنها حققت انطلاقة كبيرة برواية «السيدة دولواي» ووجدت المنجم الذي ستتمكن من استخراج كل الذهب منه. لقد انتهى العذاب مؤقتا وصارت السنون مشمسة مقارنة بما مضى. في عام 1917 اشترى الزوجان وولف مطبعة وأسسا دار هوغارث برس في ريتشموند. كانت فرجينيا تقف طوال فترة ما بعد الظهيرة في القبو وتقوم بصف الحروف وتجليد الكتب وعمل المراجعات، وتدريجيا صارت محترفة بعد أن كانت تخلط بين الحروف. لقد نجحت خطة ليونارد الهادفة إلى تحقيق الاستقرار لها من خلال شغلها بالعمل، بحيث أمكنها أن تكرس كل جهدها له. لقد أصبحت فرجينيا وولف مشهورة وصارت تكتب مراجعات لملحق جريدة التايمز الأدبي وألفت كتابها «القارئ العادي» وصارت تقرأ بانتظام يذكرنا بغوته – الملاحظات التي خلفتها حول قراءاتها تملأ لوحدها نحو ثلاثين مجلدا. لكنها تكاد لا تذكر أبدا أي شيء عن جروحها في مدوناتها الشخصية، ولا حتى أقدم هذه الجروح. كانت لديها رغبة مطلقة في عدم استكشاف روحها. وهذا ما يجعل هذه اليوميات مريحة جدا ظاهريا. وهو أحد الأسباب التي تجعل المرء مستعدا على الفور للمراهنة بعينين مغمضتين على بقاء وخلود

يومياتها، فيما لا ينطبق ذلك على جميع رواياتها.

ويعود تميز هذه اليوميات إلى البورتريهات التي رسمها قلمها بعين الحسد الأصفر على زملاء مهنتها، وثرثرتها العبقرية عنهم مثلما هي الحال في كلامها عن ت.س. إليوت الذي سمعت عنه أنه يستخدم بودرة قرمزية اللون ليضفي على وجهه مظهر الشخص المعذب. وقد زالت رهبتها الأولى منه بسرعة شديدة، فذكّرت نفسها بأن عليها ألا تلعق كل الألوان من وجه آلهتها. فلنلق الآن نظرة على حديقة اليوميات التي يمكن لها أيضا أن تدخل السعادة على نابوكوف أيضا: «تلة آشيم يغلفها الدخان، نوافذ القطار الطويل عبارة عن بقع شمسية. يستقر الدخان فوق عربات القطار مثل أذني أرنب. لمحجر الجير وهج وردي، ومرجي المبلل غض طري مثلما هي الحال في يونيو، إلى أن يرى المرء أن العشب قصيرا وخشنا مثل ظهر كلب البحر». وبنفس الذكاء والثرثرة والتأمل الفني تكتب عن بروست الذي وصفته بأنه يتقن استخدام كل وسيلة فنية على حدة ببذخ شديد، بحيث يصبح من المحال ألا يستفيد المرء منه و«أن يجفل منه بسبب الجبن». أما بالنسبة لمنافستها كاثرين مانسفيلد فتصبح نظرة الحسد الصفراء تجاهها أكثر دكنة، رغم أنها تكن لها قدرا كبيرا من الاحترام، كما تعترف بذلك على طريقة بروست في سرد الحجج:

«في أعماق قلبي أرى أنها جيدة، لأنني أفرح عندما أجد من يمزقها إربا». وعن أحد الكتاب الصاعدين كتبت تقول: «رجل غير

ملفت للانتباه يرتدي نظارات سميكة، مظهره يشبه قليلا برنارد شو، ممل ونرجسي وعلى قناعة تامة بأهمية شخصه». وهذا يجعلها تفكر في نموذج تلميذ المدرسة الداخلية غير الناضج «المفعم بالذكاء والطاقة، لكنه شديد الوثوق بذاته وشديد التركيز على أناه لدرجة تفقده عقله، فيصبح متهورا، متكلفا في سلوكه وصاخبا وغير مريح ويدفع اللطفاء من الناس إلى التعاطف معه، فيما يثير حنق غير اللطفاء منهم ويأمل المرء في التخلص منه بمرور الوقت» لكن طبعا، «لأن جويس في الأربعين من عمره فإن ذلك أمر غير محتمل».

من هذه البورتريهات نعرف عن فرجينيا وولف أكثر مما نعرفه عنها من خلال تأملاتها النادرة عن ذاتها. وهنا يكون المرء أقرب إلى الشك بأن الآخرين كانوا مجرد ظل لها – لكن هذا ظن خاطئ، فقد كانت تجيد فعلا سبر أغوارهم، وببلاغتها المقتضبة التي عُرفت بها في أوساط بلومزبيري كانت تكتب تعليقاتها عن الموائد التي دفعتها الحياة الاجتماعية إلى الجلوس إليها. ولم يكن حكمها دائما ملائما. «في ضوء الكهرباء رأينا بقعا سوداء على البيض. ما أعنيه بذلك هو أن كلانا رأى أنها غبية للغاية». أي أنهما بالأحرى لم يكونا في حاجة للضوء الكهربائي لإدراك ذلك. كما كتبت ذات مرة أن زائراتها يختلقن ابتداء من عمر معين أعذارا تبرر جلوسهن وقد أدرن ظهورهن للنافذة. ويمكننا تفهم هؤلاء الضيوف الذين يتجنبون الضوء لو قرأنا ما سيكتب عنهم لاحقا عند موعد الشاي التالي. فقد

وصفت أحدهم، بأنه مثل مقبض عصا قاس نحته طفل في الثامنة من عمره، وهو وصف مقبول إذا ما قيس بتشبيه شخص آخر بكلب تِيرير يستطيع الكلام. أما الليدي كولفاكس فشبهتها بحبات كرز حمراء فوق قبعة سوداء رخيصة. أما ما يزعجها في السيدة سكاوير البدينة هو أنها «مثل وظيفة من وظائف الجسم تعمل بشكل آلي – مثل قنديل بحر – لا إرادة لها لكن قدراتها مخيفة». وعندما ماتت كاثرين مانسفيلد أبدت فرجينيا أسفها لأنه في حال بقائها على قيد الحياة واستمرارها في الكتابة كان الناس سيتبينون قريبا أنها هي الأكثر موهبة وليست كاثرين، وأضافت: «لذا أتخيل من حين لآخر هذا الكائن الشبحي الغريب ذي العينين المتباعدتين عن بعضهما والفم الممطوط الذي تجرجره معها عبر الغرفة».

هل يمكن للمرء أن يؤاخذ أصدقاء فرجينيا، عندما يصفونها بأنها شريرة وفاسدة، إن لم يصفوها بألفاظ أقذع؟ كتبت فرجينيا في يومياتها إن للأدب تأثيراً شيطانياً على الشخصية، وبعد وفاتها وصفتها صديقتها الكاتبة الأيرلندية إليزابيث بوين – دون أن يضللها إعجابها بها – بأنها شيطانية. كما قال عنها أصدقاؤها إنها حورية بحر وعذراء ساخرة وأنها كانت دائما وأبدا غريبة ومختلفة عن كل الآخرين. ونُعتت مرارا بأنها باردة – وهي التي كانت لا تكره البرودة فحسب بل كانت على ما يبدو تخاف من البرد القارس. لقد اعترفت لها إحدى عاملات المطبعة وهي تغادر العمل إن برودتها

جعلت العمل معها مستحيلا. أما اللورد ديفيد سيسيل فقال عنها إنها حُرمت من الدفء الذي يتمتع به الناس العاديون. لقد عاشت مع زوجها المثالي وحاميها الأكبر ليونارد زواجا عذريا. ليونارد الطيب الذي كان في طريقه إلى منزله عائدا من مهرجان تنكري وقد ارتدى طاقية ورقية وتنورة خضراء، ثم انقض على رجلي شرطة لأنهما أرادا اقتياد امرأة مخمورة ولم يتحمل حسه للعدالة حدوث مثل هذا الأمر.

لم يكن ليونارد ليتحمل أبدا امرأة شريرة حقا. وهي ذاتها لم تعتبر نفسها كذلك. كانت تعتبر نفسها ربما غير لطيفة وغير طبيعية، لكنها كانت على قناعة بأن المرء لا يمكن أن يكتب نقدا إن كان إنسانا طيبا. وأن المرء يرى الروح دائما عبر الكلمات. هي نفسها كانت تفعل ذلك وكانت ترى الآخرين من الداخل، وكأن بصدورهم نوافذ شفافة، تغبشها الحرارة ولا ينجلي غبشها إلا باقتراب فرجينيا – وهو أمر حزين لكنه لا يدل على شخصية شريرة. هذه البرودة التي تبدو وكأنها جزء من تكوين كثير من الكتاب الكبار، هي العيب المميز الذي يحفظهم من نضح العرق ويبعدهم عن حمام الاستجمام الذي يتردد عليه اللطفاء والعاديون من الناس. إلا أن هذا لا يؤثر على نزعة فرجينيا الأخلاقية التي لا تقل قدرا عن حسها الأدبي. لكن في شيء واحد تظل هي هذه الفتاة الصغيرة الضعيفة. «بدا منظر ماينارد في ضوء المصباح حيويا – مثل كلب بحر ممتلئ، بلغد وفم أحمر بارز وعيون صغيرة، حسي ووحشي. إنه مشهد من المشاهد التي تنشأ

بمحض الصدفة وقد تلاشى هذا المنظر عندما أدار رأسه. لكنني أعتقد أنه قد أظهر شيئا مما أشعر به. هذا علاوة على أنه لم يقرأ أيا من كتبي».

ولهذا يصبح التشابه مع كلب البحر السمين أكثر وجوبا. في الصورة التي رسمتها وولف للاقتصادي البريطاني ماينارد كينيز يتداخل وصف الشر الظاهري مع جذوره. الحاجة للمديح هي نقطة ضعف فرجينيا وهي في ذات الوقت النقطة الأكثر ثباتا في شخصيتها. تقييمها للآخرين هو اشتقاق مباشر من تقدير هؤلاء لها. إنها تشتم الرفض المحتمل بالحاسة الحادة لذكر فراشة يكفيه بضعة جزيئات من الهرمونات لاكتشاف الأنثى المستعدة للتزاوج في المنطقة المجاورة. علاقتها بالنقد لا يمكن أن نقول عنها إنها حساسة أكثر من اللازم، فمثل هذا الوصف يعد ضعيفا جدا. عندما كانت تبعث بالنسخ الأولى لكتاب جديد إلى الصحافة وتنتظر ردود الفعل الأولى، لم تكن منفعلة أو عصبية وإنما كانت في حالة هلع جسماني. كانت تخشى الاستهزاء بها. فقد تعرضت وهي طفلة للإذلال والخوف من استهزاء الآخرين بها راسخ بشكل عميق في داخلها ويعاود الصعود إلى السطح مع موجات الاكتئاب المتكررة – فتتذكر مثلا كيف كانوا يسخرون منها بسبب فستانها الأخضر، ووقع ضحكاتهم يهدر في أذنيها. في عائلتها كانوا يسمونها العنزة لأنها كانت نحيفة جدا لدرجة أن ملابسها الداخلية كانت مهددة بالانزلاق في أي لحظة. وحتى

وهي امرأة مرموقة ظلت لديها مخاوف الطفلة من شراء الملابس. شغفها بالسخرية والاستهزاء هو النتيجة الطبيعية لمعاناتها. فلكونها غير محصنة جيدا تبعد الآخرين عنها بوابل من أسهم سخريتها، وعن جسدها الذي تنأى هي بنفسها عنه – ولا يتاح لها سوى أن تخجل منه، وحتى تغذيته تتطلب منها جهدا إضافيا، وذلك، لو صدقنا روايتها، منذ أن عبثت به الأصابع الفظة لأخيها من زوجة أبيها.

يبقى الفكر الحر، والأدب المهدد دائما بالجنون وحس فكاهي وساخر من الذات جدير بالتقدير والاحترام. في رسالة إلى أختها فانيسا التي لم تكن قد قالت بعد أي شي عن كتابها الجديد، قامت بتأليف تمثيلية صغيرة تهزأ فيها من نقطة ضعفها الشهيرة: «فانيسا (تلقي بالعمل الذي في يدها): يا للسماء! إنها رواية «إلى المنارة» لا زلت في صفحة 26 والكتاب في مجمله 320 صفحة. الآن يمكنني أن أكتب لفرجينيا لأنها تتوقع أن أقول لها رأيي. دانكن: آه، لو كنت مكانك لقلت لها إنه عمل فريد!». وبعد ذلك جاءت تلك السعادة والانتعاش بعد شحنة مديح لم تكن مأمولة، إذ التقت ليونارد لتشرب معه الشاي وقال لها إن ليتون قد وجد قصتها «الرباعية الوترية» رائعة. «ليونارد سمع ذلك من رالف الذي لا يبالغ ولا يوجد لدى ليتون أي مبرر ليكذب عليها وفي تلك اللحظة انساب شلال من الفرحة فوق كل أنسجة أعصابي، لدرجة أنستني شراء القهوة وصرت أهتز وأتراقص وأنا أسير فوق جسر هنغرفورد».

لكن جاءت بعض الأوقات توفرت فيها أسباب كافية للكذب عليها. ومثلما فعلت هي مع صديقتها المريضة بالتيفود، كان من الضروري حمايتها من الحقيقة وتجنب معرفتها لها. ومنذ ذلك الحين تطلب الأمر يقظة عالية من ليونارد، عند انتهائها من كتاب جديد. إنه الوقت الذي تسير فيه بالحديقة بين الأشجار ويجذبها الضباب الفضي الذي تعكس اكتئاباتها من خلاله في دفتر اليوميات. في مطلع عام 1937 قرأ ليونارد مخطوط «السنون» أثناء جلوسها بجانبه في غفوة مضطربة، وقد وجد أن الرواية فاشلة، لكنه قال لها إنها ممتازة. فلو قال أي شيء آخر لدفع بها في حالتها آنذاك إلى الانتحار. بعدها شفيت مجددا وواصلت الكتابة. وفي بداية عام 1941 داهمتها آخر موجات الجنون الكبرى. عادت لسماع أصوات وهمية تناديها بكلمات مقززة. في الثامن والعشرين من مارس حاول ليونارد شغلها أثناء فترة الصباح. لكن على ما يبدو إنه استنفد كل الوسائل. تتذكر طاهيتها ماير دهشتها من أن السيد وولف قد طلب منها أن تعطي لفرجينيا منفضة للتراب. فرجينيا كمساعدة في أعمال التنظيف! إنه شيء منذر، ولن يكون أقل غرابة من الطلب من السيدة ماير مثلا أن تنتقل إلى البيت الصيفي وتقوم بمراجعة رواية «بين الفصول». سرعان ما تركت فرجينيا منفضة التراب جانبا وبعد ذلك بفترة لاحظت السيدة ماير خروجها إلى غرفتها بالحديقة وعودتها بعد دقائق إلى المنزل، حيث ارتدت معطفا وأخذت عصا التجوال التي سيجدها

ليونارد بعد ذلك في الطين على ضفة نهر الاوز، ثم عبرت الحديقة مختفية باتجاه البوابة العليا. احتاجت المعطف لتضع في جيبه حجرا ثقيلا، وبالتأكيد كانت لا تزال تخشى البرودة، حتى في خروجتها الأخيرة. كان يوما مشمسا وباردا.

ربما الشيطان

توماس مان

أحجية بسيطة: من هي أول شخصية يتم استدعاؤها في رواية توماس مان الأولى؟

إنه الشيطان بشحمه ولحمه، فالقنصل بودنبروك كرمه بإطلاق لعنة مرحة بلهجة أهل الشمال رداً على حفيدته الصغيرة «توني» التي تستهل الرواية بالسؤال «ما هذا؟ ما – هذا...»:

«إنه الشيطان أيضا، هذا هو السؤال يا أنستي العزيزة جدا[1]»

تلك هي البداية وهي إلى حد ما بوابة الدخول إلى معبد توماس مان وإنجازه الأدبي الضخم. وهذا الشيطان نفسه القابع في هذا المعبد قد ودع القارئ بعد نحو ستين عاما، فالرمز المتكرر في قصة توماس مان الأخيرة «المخدوعة» عبارة عن بجعة سوداء شريرة تهدد الشخصية الرئيسية بفحيحها، ثم تظهر لها في النهاية في غيبوبة الحمى. من عالم الحكايات، وليس من عالم أندرسن وحده، عرف توماس مان أن البجعة السوداء ترمز للغموض وللشيطان. ولم تخمد الجذوة الشيطانية حتى بعد هذه القصة الأخيرة، ففي الملحوظات الأولية لمشروع رواية «عرس لوتر» التي لم تكتمل، تدور تساؤلات

1– تدور أحداث رواية «الجبل السحري» في مصحة بمنتجع دافوس السويسري، حيث يذهب البطل هانس كاستورب لزيارة ابن عمته هناك ورغم قناعته بأنه غير مريض يقع أسيرا لغموض المكان وسحره ويبقى لفترة أطول. (المترجم)

حول ما إذا كان الشيطان يسكن المصلح الديني الكبير.

ورغم هذا الإطار الشيطاني المحيط بأعمال توماس مان، فإنه يندر أن نجد ذكرا لإبليس في الأدبيات النقدية لهذه الأعمال. العمل الوحيد الذي يصعب إغفال وجود الشيطان فيه هو رواية «دكتور فاوستوس» التي تستند إلى أسطورة فاوست القديمة ويجري فيها الحديث بشكل واضح عن تحالف مع الشيطان. لكن شيطان هذه الرواية يغلب عليه الطابع الاستعاري المجازي. بوضوح زائد وبشيء من الفجاجة رمز هذا العهد الشيطاني الذي وقعه بطل الرواية المؤلف الموسيقي أدريان ليفركون بدمه، لتحالف ألمانيا عام 1933 مع الشيطان هتلر. هذه القراءة موجودة في الرواية بشكل مركب ومتعدد المستويات. بل وقد استخدمها توماس مان أيضا في تصريحاته السياسية بعيدا عن الرواية. في رسالته الشهيرة إلى فالتر فون مولو[1] شكا توماس مان من صعوبات التفاهم بين من شهدوا رقصة الساحرات من الخارج «وبينكم أنتم يا من قمتم بخدمة السيد أوريان»[2]. وإذا تتبعنا هذا التفسير للرواية فسيكون لهذا السيد أوريان شارب غير مرئي وسيكون اسمه الأول أدولف. وما سيكمل الصورة المروعة أن اسم المتحالف مع الشيطان في الرواية أدريان هو مزيج من اسمي أدولف وأوريان.

1- أحد الكتاب الذين بقوا في ألمانيا أثناء الفترة النازية، وانتمى لما يعرف بتيار «الهجرة الداخلية»، وقد بعث برسالة إلى توماس مان في منفاه الأمريكي يطالبه بالعودة إلى ألمانيا وبفتح صفحة جديدة. (المترجم)

2- من الأسماء الفكاهية التي تطلق على الشيطان والمقصود هنا هتلر. (المترجم)

لكن في السنوات التي تلت نشر رواية «دكتور فاوستوس» نأى توماس مان أكثر فأكثر عن هذا التفسير السياسي المجازي السطحي لكتاب آلامه. وقد رأى في يومياته ورسائله إلى أصدقائه الرواية في ضوء مغاير. ووصفها مرارا بأنها شهادة راديكالية واعتراف بآثام حياته وأنها سيرة ذاتية مجازية «تقارب في قسوتها حد الإجرام».

إنها رواية بيع الذات للشيطان. يعتقد المؤلف الموسيقي أدريان ليفركون أنه لا سبيل للتغلب على مشكلات الفن الحديث إلا بالاستعانة بالعهد الشيطاني القديم. يوفر له الشيطان إلهامات عبقرية وفي المقابل يبيع روحه له ويتعهد بألا يحب طيلة حياته - هكذا كان الاتفاق الشفهي بين الاثنين.

يرد هذا الاتفاق في الفصل الخامس والعشرين من الرواية. في هذه الأثناء سكن أدريان ليفركون في بنسيون في بالسترينا الإيطالية حيث كان يعمل خلال فترة الصيف الحارة. وفي عصر أحد الأيام وبعد عودته من نزهة وجد في غرفته الحجرية زائرا غريبا يجلس على أريكته ويشع برودة، ثم سرعان ما تبين أنه الشيطان الذي أراد أخيرا أن يتحدث إلى أدريان شخصيا حول الصفقة. لم تكن تلك مفاجئة لأدريان لأنه توقع الزيارة.

وقد تبين لنا من خلال إحدى المصادفات أن هذا الفصل من رواية «دكتور فاوستوس» - والذي اعتبر بسبب العنصر الفانتازي فيه أبعد الفصول عن السيرة الذاتية - لا يستند في أساسه إلا على تلك السيرة

الذاتية. وحسبما أورد مؤرخ سيرة توماس مان بيتر دي مندلسون، فإن الرسام الألماني الشاب فابيوس فون غوغل قد تجرأ أثناء إقامته في روما عام 1953 وزار توماس مان في فندق أكسليسيور ليعرض عليه لوحاته. وقد تضمنت رسومات لحكاية «سندريلا» تأملها الكاتب المبجل طويلا. ويفترض أن فون غوغل قال إن توماس مان أخبره في النهاية بأن هذه اللوحات تذكره بخبرة مر بها، برؤيا شهدها وهو شاب.

رؤيا؟ سأل الرسام الشاب. رؤيا بكل حال من الأحوال. كان غوغل متأكدا أن توماس مان قد شدد على استخدام هذه الكلمة، فلم يقل هلوسة أو مناما أو شبحا خياليا أو تهيؤا أو أي شيء من هذا القبيل بل قال تحديدا: رؤيا. كان ذلك في سنوات شبابه الأولى، أثناء قضائه لأسابيع الصيف مع أخيه في بالسترينا، فخلال قيظ ما بعد الظهر رأى شخصا غريبا يجلس على أريكة في الصالة الحجرية، وقد أدرك أنه الشيطان ولا أحد سواه.

يرجع مؤرخو سيرة توماس مان هذه التجربة الشيطانية إلى أواخر صيف عام 1897. ولم تترك هذه الرؤيا آثارها فقط في رواية مان المتأخرة «دكتور فاوستوس»، بل نرى في باكورة رواياته «آل بودنبروك» كريستيان بودنبروك يسأل أخاه توماس إن كانت لا تحدث له أشياء من قبيل «عندما تدخل غرفتك في الغسق، ألا ترى رجلا يجلس على أريكة ويومئ لك وهو رغم ذلك غير موجود على الإطلاق؟!».

كذلك نشهد في رواية «الجبل السحري» في نهاية الفصل الخاص بالجلسات الروحانية ظهورا شبحيا مشابها، وإذا أرهفنا السمع للطرقات الخافتة الملحة القادمة من العالم السفلي، فسنندهش لمدى الاختلاف الذي سيطرأ على قراءتنا لهذه الرواية العظيمة.

مجددا يضع الكاتب الإشارة الشيطانية عند البداية، فأول ممثل للمصحة يلتقيه البطل هانس كاستورب هو موظف استقبال يعرج بشدة في مشيته. ومن لم يكن يعرف أن العرج من الصفات التقليدية للشيطان، فسيدرك ذلك بوضوح من خلال وصف نزيل المصحة السيد سيتمبريني لموظف الاستقبال بأنه شيطان أعرج. أما سيتمبريني نفسه فيُنعت بـ «ساتانا» لأنه ألقى على كاستورب محاضرته عن نشيد كاردوتشي المهدى إلى الشيطان. وعن اليسوعي نافتا العائش سرا في النعيم يقول سيتمبريني بدوره إن الشيطان يزوده بإمدادات من الخلف. أما مدير المصحة بيرينز فيوصف دون مواربة بأنه خادم للشيطان ومن أتباعه. كما أن مساعده كروكوفسكي القصير البدين ذا الملابس السوداء، بعينيه ذاتي الوهج الداكن في وجه يشع شحوبا، لا يوحي بكثير من الثقة. وعن النادلة يقول يواخيم ابن عمة هانس كاستورب إنها قد مارست سحرها الأسود عليه، فليأخذها الشيطان.

تتناول رواية «الجبل السحري» فكرة وقوع البطل في أسر أجواء شيطانية واستسلامه لتأثيرها أكثر فأكثر. في نهاية الفصل المعنون «ليلة

القديسة فالبروغا[1]» يقضي كاستورب ليلته مع الساحرة الجميلة والمرأة الغاوية مدام شوشاه التي تعيد إليه ذكرى تجربة غرام مثلي مر بها في صباه. عندها يكون كاستورب قد نسي تحذير سيتمبريني بأن على المرء ألا يمد للشيطان بنصره، «وإلا سيبتلع يده كلها، ثم يبتلع الشخص برمته». بعد ليلة غرامه هذه لا يصبح بإمكان كاستورب الإفلات من هذه المنطقة الشيطانية. والحديث عن الشيطان لا يكون عندئذ متواريا في أمثال شعبية وأقوال مأثورة، بل يصبح مكشوفا وصريحا. يبدأ الفصل الذي يحمل عنوان «الإثارة الكبرى» بالشيطان الذي يذكر باسمه والذي لم يعد خافيا أنه سيد هؤلاء القاطنين بالمصحة.

«Did you ever see the Devil with night–cap on„

هكذا كان اسم اللعبة المزعجة التي كان يلعبها ضيوف المصحة الإنكليز – إنها إشارة السلطة التي بدا أن مصحة بيرغهوف قد خضعت لها تماما. يسود ضجر كبير ويتطور ليصبح إثارة كبرى تدفع بضيوف المصحة إلى الإمساك بخناق بعضهم بعضاً ويطلق نافتا رصاصة تمر من أمام رأسه.

ولا يتحرر بطل الرواية من أسر هذه القوة الشريرة إلا مع حلول الكارثة التاريخية. فمع نشوب الحرب العالمية الأولى يستدعى هانس كاستورب لخوضها وفي المشهد الأخير يواجه نهايته في أرض المعارك الدامية في فلاندر. لقد أعطى للشيطان بنصره ولم يشأ الأخير أن يتركه

1– في الثلاثين من نيسان حيث يستقبل الناس بداية شهر أيار باحتفالات راقصة. (المترجم)

أبدا. إنه شيطان رؤيا يوحنا، الذي يبطن توماس مان به مشهد الرواية الأخير. إنها الحية القديمة المسماة بإبليس والشيطان. نفير أبواق، ومثلما يحدث عند فك الختم السابع، يموت ثلث البشرية. وأخيرا وفي الصفحة الأخيرة يغلق توماس مان القوس الذي فتحه بالاستعانة بموظف الاستقبال الأعرج. يترنح هانس كاستورب فوق أرض المعركة فتنفجر أمامه قنبلة «مثل الشيطان نفسه في عمق الهاوية». الشيطان نفسه متجسدا يقذف به إلى الجحيم الذي ترك أبوابه مفتوحة في ختام رواية الرحلة هذه.

قربان للرب

قبل هذه النهاية يشهد البطل في منتصف الرواية رؤيا شهيرة، يستخلص منها أيضا عبرة لا تقل شهرة أيضا. يبدو الفصل المعنون بـ«ثلج» شاذا وشاردا عن «الجبل السحري». كاستورب في وسط عاصفة ثلجية وقد أوشك على الموت جراء البرد القارس، في هذه الأثناء يشهد رؤيا طويلة مقسمة إلى قسمين. في البداية يرى مشهدا جنوبيا خلابا، بمجموعة متناغمة من البشر على الشاطئ بأحد الخلجان التي تذكره بنابولي. ثم يتغير المشهد، يمر كاستورب عبر صورة بالحجم الطبيعي لامرأتين ويدخل بقلب مكلوم وبإحساس كئيب ينذر بالشؤم إلى مبنى معبد. باب غرفة المعبد مفتوح وركبتاه على وشك أن تنهارا من هول ما يراه أمامه: «امرأتان اعتراهما الشيب، وقفتا بالداخل شبه عاريتين بضفائر وأثداء ساحرات مدلاة لها حلمات

بطول الإصبع، وقد عبثتا على نحو مريع بين المجرات اللاهبة. لقد قامتا بتقطيع طفل صغير فوق أحد الأحواض، ومزقتاه في سكون وحشي بأيديهما - رأى هانس كاستورب امتزاج شعر أشقر ناعم بالدماء - ثم ابتلعتا قطع اللحم الممزقة بحيث قرقعت العظام الهشة في فميهما وتقاطر الدم من شفاههما اللعينة».

يريد هانس كاستورب الهرب لكنه لا يستطيع إلى أن يصحو من حلمه وبعد تفكير طويل يتوصل إلى الخلاصة بأن على المرء ألا يسمح للموت بالهيمنة على أفكاره. لكن توماس مان لا يبقي على هذه النتيجة كرسالة موجهة إلى البشرية، إذ سرعان ما تتلاشى بعد عودة كاستورب إلى المصحة، ثم يعود الراوي فيتطرق إليها في الصفحة الأخيرة من الرواية، كما يرد في الصفحة الأخيرة أيضا التذكير بالوليمة الدموية.

في الضوء المرتجف للشيطان الأعرج تبدو الوليمة الدموية مناسبة جدا. في كتاب «القانون الأسقفي Canon Episcopi» الذي يجرم الشعوذة والصادر في القرن العاشر الميلادي ورد للمرة الأولى ذكر النساء اللاتي يتحالفن مع الشيطان ويشاركن في تجمعات ليلية. في القرن الثاني عشر كتب جون أوف ساليسبيري عن ساحرات يُجلب إليهن أطفال «ويقمن بتقطيعهم بوحشية ثم يزدردنهم بشراهة». وما حدث في «الجبل السحري» وجعل هانس كاستورب يتسمر هولا هو الشيء ذاته: في داخل المعبد تقوم الساحرتان بذبح

طفل والتهامه. يصبح كاستورب شاهدا على تضحية طقسية أو على قداس أسود. ولم يكن سهوا إطلاقا أن صرخ في وسط حلمه قائلا «لقد كان هذا من عمل الشيطان».

وإذا تأملنا فصل «ثلج» في رواية «الجبل السحري» بدقة أكثر، سنجد أن نمط المشهد الوارد فيه ليس معزولا عن مجمل أعمال توماس مان. لكن الطقوس الدموية التي تجري على خلفية شيطانية تشكل في المقابل نموذجا غرائبيا. لقد بدأ الأمر بالقصة التي كتبها توماس مان عام 1897 بعد عودته من رحلة نابولي وتحمل اسم بطلها الغريب الأطوار توبياس مندرنيكل الذي قام في مشهد ختامي لا يزال محيرا ليومنا هذا بطعن كلبه. لم يخف على المفسرين أن شخصية توبياس مندرنيكل تحمل الحرفين الأولين من اسم مبدعها. لكن الأمر الذي قد لا ينتبهون إليه بسهولة هو تلك العلاقة الرهيفة بين هذه القصة وإحدى القصص الشهيرة عن الشيطان في الأدب الرومانسي الألماني، فالقصة تستند بشكل غير ملحوظ إلى قصة شاميسو «بيتر شليميل» أو (الرجل الذي فقد ظله). في القصة القصيرة التي نشرها توماس مان عام 1908 بعنوان «حكاية» تحل قطة محل كلب توبياس مندرنيكل، وتقوم صاحبتها «بالتفنن في تعذيبها على نحو مريع». لم تعذب السيدة القطة وحدها، بل جرت أيضا زوجها إلى هاوية شرها «وأذلته ولطخت سمعته وسممته». اسم هذه السيدة هو أنجيلا (أي الملاك). وكملاك للسم كانت تشير بدورها إلى شيطان رواية «دكتور

فاوستوس» الذي حمل هذا الوصف أيضا.

ثمة قصة أخرى تشير إلى اللقب الذي كان يطلق على توماس مان في عائلته (الساحر)، وهي أيضا كقصة «موت في فينسيا» تنتهي بموت مأساوي: إنها قصة «ماريو والساحر». الساحر تشيبولا يعمل بحكم وظيفته منوما مغناطيسيا – ولا نعرف إن كان يلجأ إلى الحيل أم لا «فهذا أمر يعرفه الشيطان». لكن هذا الأعرج الأحدب يعد أيضا «تجسيدا لكل ما هو مروع»، وليس فقط من خلال التلويح لضحيته ماريو «كما هو وارد بالضبط في الكتاب» – ومن خلال وضعه ليده أمام أنفه ومد السبابة ثم ثنيها لتأخذ شكل الخطاف «بالضبط كما هو وارد في الكتاب»– يكشف هذا الكائن السفلي عن هويته الشيطانية. تضع طلقة من مسدس نهاية لهذا الشبح المخيف.

أما في قصة «موت في فينيسيا» فلا يظهر الشيطان للكاتب غوستاف فون أشنباخ الذي يعاني من عذابات الحب، بل يتجلى له الإله الغريب ديونيسوس. يقوم مغن نابوليتاني، نصف ممثل فكاهي ونصف قواد، بإرشاده إلى طريق الهاوية. يصف حلم أشنباخ، الذي يعد انعطافة في قصته العاطفية الملتهبة، جنسا جماعيا تقوم خلاله تابعات ديونيسوس بكشف قضيب خشبي، كما يمزقن حيوانات. ورغم أن أشنباخ يعارض بصدق المشاركة في هذا الأمر فإنه يجر غصبا لهذه النشوة المحمومة.

ويتشابه أشنباخ في انهياره بلا حول ولا قوة أمام الشيطان بعد

هذا الحلم، بشخصية امرأة العزيز في رواية توماس مان اللاحقة «يوسف وإخوته». في ذروة آلام حبها ليوسف تلجأ امرأة العزيز إلى وسيلة أخيرة يائسة، فتدفع لساحرة لكي تجعل معشوقها العنيد يوسف ينصاع لها وذلك بالاستعانة بربة سفلية داكنة اللون تدعى «الكلبة». لا يقتصد توماس مان في وصف تفاصيل هذا القداس الأسود. وكما هي الحال في قصة «توبياس مندرنيكل» يفضي المشهد هنا إلى ذبح كلب: «أعطني الكلب الوسخ، هذا الحيوان الحقير، وقد قُطعت رقبته، والآن شُقت بطنه ودخّلت الأيدي في قلب أمعائه الساخنة التي يهب بخارها عليك في هذه الليلة المقمرة الباردة. ملطخة بالدماء وقد تعلقت بهما الأحشاء، يداي المضحيتان، سأرفعهما أمامك، لأنني جعلتهما على صورتك».

العهد القديم مليء بالحكايات المرعبة، لكن هذه الحكاية ليست موجودة فيه. فمن الأمور الملفتة لدى هذا الكاتب، أنه يتخلى أحيانا عن مصادره حينما يتعلق الأمر بإدخال طقوس دموية ذات طابع مقدس. في روايته المتأخرة «المختار» يحكي توماس مان أسطورة من العصور الوسطى اقُتبست بدورها من أسطورة أوديب. وقد ورد ذكرها في «دكتور فاوستوس» باعتبارها قصة شيطانية تحث على التقوى. بطل الأسطورة هو ثمرة جماع بين أخ وأخته، وبدوره يصبح هو عشيقا لأمه، ثم يكفر عن ذنبه بقضاء سبعة عشر عاما منفيا في جزيرة، ثم يخرج من هوة خطيئته ويرسّم في منصب البابا. هذا

هو مجرى الأحداث كما ينقلها توماس مان من مصادره. لكنه يضيف هنا أيضا فصلا صغيرا، لم يكن له أصل سابق. إنه يقدم وصفا لليلة العشق الآثمة بين الأخ وأخته ويصف أيضا حادثا كريها وقع خلالها. أثناء رقاد الأخ إلى جانب أخته في الفراش عوى كلبها بشكل بائس. كان اسمه هانيغيف وعمره كان قصيرا: التقط المحارب خنجره وأمسك بالكلب وقطع رقبته. ويرى الراهب الذي يروي القصة أن هذه الحكاية الدموية هي أسوأ ما حدث في تلك الليلة، فهو قد يقبل بسفاح المحارم لكنه لا يقبلها.

كان سفاح المحارم موضوع قصيدة «غريغوريوس» الملحمية لهارتموت فون أوه[1]، لكن لم تكن بها أية إشارة إلى أي كلب، ناهيك عن أن يكون مذبوحا. ومن الملاحظ أن توماس مان قد سعى مجددا وبشكل غير ملفت لإضفاء بصمة شيطانية على هذا الفصل المختلق. وقبل أن يقوم الأخ الهائج بطعن الكلب هانيغيف، ينعته بأنه دابة الشيطان. أما الحب بين الأخوين الآثمين فيصفه الراهب بأنه عذاب شيطاني حلو. وبهذا توصل في آخر المطاف إلى الخلاصة التالية: «وهكذا ظلوا يمارسون فعلتهم إلى النهاية ويكفرون عن شهوات الشيطان».

1- من رواد الأدب في المرحلة الكلاسيكية للغة الألمانية الوسطى. يرجح أنه عاش في القرن الثالث عشر، تُرجمت له إلى العربية قصيدة «هاينريش المسكين» الملحمية.

بتقديم حيوان كقربان أسطوري تنتهي أيضا رواية «اعترافات المحتال فيلكس كرول» التي خلفها توماس مان ولم تكن قد اكتملت بعد. وقد تمكن الظاهر الهزلي للرواية أن يخفي بنجاح وصولها في النهاية إلى هذا التلاقي مع القوى الظلامية. لكن هذا الإخفاء كان رغم ذلك شبه مكشوف مثل الاسم المستعار «واقواق» الذي يتم استخدامه لتجنب الذكر المباشر لإبليس، ذي القرون. سهوا يصيح كرول «فليذهب إلى الواقواق»، ناطقًا اسم الطائر الميثيولوجي - إبليس - بدلا من ذكر الاسم المحرم بعينه، وهو سهو محرج لأن السيد الأكبر سنا الجالس أمامه في القطار المتوجه إلى لشبونة، اسمه أيضا «واقواق». من جانبه يعطي البروفيسور «واقواق» الكثير من التلميحات التي تشير لطبيعته الغامضة، وهذه التلميحات موجهة لمن هم على دراية جيدة بفاوست غوته. أصل هذا الاستخدام لكلمة «الوقواق» يعود إلى غوته وبذلك يصبح السيد «وقواق» خليفة لمفيستوفيليس. وتكمن مهمته كناصح ومرشد لفيلكس كرول في إقناعه بزيارة طقس محلي. تسافر عائلة وقواق معه إلى مكان الاحتفال الطقوسي وهم يرتدون السواد فيما «يشبه قليلا الذهاب إلى الكنيسة». وفي هذا الاحتفال يجري تمثيل مصارعة ثيران.

هذا يعني أن الطقس يركز في الحقيقة وكما ألمح السيد وقواق لضيفه الذي لا يستمع جيدا، على طقس قربان قديم جدا. لأن السيد

وقواق يعني عبادة الإله ميثرا الفارسية البيزنطية، رغم أنه لم يذكرها بالاسم. وقد عرف كرول من وقواق لاحقا بإن الإله القاتل للثور الذي تجله العبادة الذكورية المتعطشة للدماء قد ظل لقرون طوال منافسا للمسيحية، وأن انتصار المسيحية على الإله الغريب لم يكن انتصارا تاما، وأن هذه الطقوس لم تختف تماما لأن دم الضحية ودم الرب كانا دائما هما المحرك لكل طقوس العبادة الشعبية، «ويمكن إدراك العلاقة بين وجبة ضحية القداس وبين اللعبة الدموية الاحتفالية التي جرت أمس».

تلمح إشارة وقواق – من منظور مسيحي – إلى الصبغة التجديفية لعبادة ميثرا وإلى استمرار أشكال العبادة هذه في الوقت الحاضر. ودم الثور يمثل التعميد، والبداية. وهكذا يتبين لنا بشكل مفاجئ – أو ربما لم يعد مفاجئا بعد – أن نهاية رواية «المحتال كرول» هي عبارة عن قداس مموه.

لقد سعد كارل كرييني مستشار توماس مان في القضايا الميثولوجية لهذه النهاية. لقد أدرك على الفور أن لمصارعة الثيران علاقة بعبادة الإله ميثرا وكتب إلى مان متحمسا، بأنه لا يعتقد أن هذا الوصف يستند فقط إلى نظرية علمية: «فهنا كان الفن، والشيطان، والكلمة – وعلى الأغلب على أساس تصور ما (لا أعرفه، لكنني أفترضه)، يفوق كل التصورات، في اتجاه نحو الأصل».

وإذا فهمنا كيريني بشكل صحيح، وهو أمر ليس يسيرا بسبب

أسلوبه المبالغ في الإطراء، فيمكننا تخمين أن تصورا شخصيا للكاتب قد ساعده أو ساعد شيطانه في وصف هذا الطقس الديني. وهو بذلك يطرح في الواقع السؤال التالي: لماذا اخترع توماس مان وطوال خمسين عاما بدءا من عمله المبكر «توبياس مندرنيكل» ووصولا إلى فيلكس كرول مشاهد القرابين الخفية تلك؟ لماذا يصر على هذه الموتيفة؟ لم يخف هذا الكاتب أبدا أنه يتحدث دائما في قصصه ورواياته عن نفسه، بل على العكس، لقد أكد على ذلك دائما. وعندما يدور توماس مان طوال حياته حول موضوع ما، فهذا يعني أن هذا الموضوع شخصي جدا. فبالنسبة له تعادل صعوبة عدم التفكير في أساس حياتي لقصصه، أن تأمر شخصا ما بألا يفكر في الطعام مثلا.

لكن متى ألقى الشيطان بظلاله على حياة توماس مان؟ في مايو عام 1896 أي قبل هذه الرؤيا في باليسترينا، تناول المؤلف المغمور في إحدى المراجعات الأولى التي نشرها مجموعة من الأساطير التيرولية (نسبة إلى منطقة تيرول) كحجة، لكي يحكي على مدى ثلاث صفحات قصصا عن الشيطان. هذا الاهتمام الذي قد يبدو غريبا على أهل الشمال ذوي الطبيعة المتشككة، قد لا يتعجب له المرء لو عرف ارتباط توماس مان الوثيق بأمه يوليا سيلفا–برون التي عاشت حتى عامها السابع في البرازيل، حيث سادت أجواء هستيرية ذات علاقة بالاعتقاد في الشيطان. «في بلدي، عندما كان يدوي

أي صوت غير مألوف من الغابات الموحشة كان السود يتناقلون فيما بينهم «إنه الشيطان» ولو ومض ضوء غير معروف في مكان ما، فإنهم يتهامسون «إنه الشيطان»، هذا هو الوصف الذي ورد في رواية هاينريش مان «بين الأعراق» والتي تستند إلى ذكريات طفولة أمه. ولا بد أنه وأخاه الأصغر قد تجرعا الحكايات الشيطانية مع لبن الأم.

لكن هل يعد ذلك توضيحا كافيا؟ هذا سؤال تصعب الإجابة عليه، وترتبط به أسئلة عديدة أخرى. على سبيل المثال: من أين لتوماس مان أن يعرف أن هذا الجالس على الأريكة في الغرفة الحجرية كان هو الشيطان؟ هذا التعرف اللحظي يمكن أن يشير بطريقة ما إلى أنه كان مستعدا داخليا لذلك، وأنه كان يتوقع بشكل غير محدد هذه الزيارة، مثلما فعل ليفركون لاحقا. فمن لم تكن نفسه مشغولة بالشيطان لن يتعرف على الفور على الزائر الذي بزغ من عدم، أو يشكل رؤياه وفقا له. لكن ما هو السبب يا ترى الذي جعل الشاب الذي يقوم برحلة إلى إيطاليا يتوقع مثل هذه الزيارة؟ هل كان لزيارته إلى نابولي حيث تنتعش كل أنواع الطقوس ويتم جذب السياح القادرين لحضور القداسات السوداء علاقة بذلك؟

وأيا ما كان السبب وبغض النظر عن السبيل لسد هذه الفجوة، فإن الأكيد هو أن توماس مان كان يعاود دائما التركيز على هذا الموضوع في مقالاته ورسائله. في عام 1914 كتب لناشره صامويل فيشر عن

الصراع بين «التوجهات الحضارية والشيطانية» داخل الإنسان باعتباره المشكلة التي تشغله تماما منذ وقت طويل. وسيحاول في رواية «الجبل السحري» التي كان قد بدأ آنذاك في كتابتها، للمرة الأولى القيام بإعلاء رمزي لرؤيا «الثلج»: فوليمة الدم في المعبد يجب ألا تهيمن بصورة مقبضة على الأفكار، بل لكي تستخلص منها البشرية العبرة الأخلاقية. وفي العقود التالية انكب أكثر فأكثر على فكرة المباركة المزدوجة التي شملت أيضا مباركة العالم السفلي. إنها الفكرة التي أسرته طويلا في رواية «يوسف وإخوته». وقد قام دائما خلال هذه الفترة بعمل تنويعات عديدة لجملة مفادها أن المذهب الإنساني لا يكون إنسانيا بحق، إذا رفض معرفة أي شيء عما هو «سفلي ومظلم وشيطاني وشرير».

لقد رأى أن رواية «دكتور فاوستوس» التي كانت بالنسبة له بمثابة اعتراف شامل، هي الرواية التي لم تعد رواية: «إنها واقع، وسيرة حياتية بلا محظورات» . فقط قلة قليلة، مثل كارل كيريني، تجرأت على التعامل بجدية مع هذه التضمينات والقبول بهذه «الراديكالية الدموية» للكتاب، والتي تحدث عنها توماس مان بصراحة شبه يائسة. في عام 1950 أعلن ولاءه لإيمانه المسيحي الذي يشعر من خلاله أن حياته دين واستدانة ولذلك فإن أعماله الأدبية مدينة تماما للحاجة إلى إعادة إصلاح الأمور وإلى التبرير. وكان قد سبق له في الماضي أن عرّف تدينه هذا مع إضافة حاسمة. في كتابه «تأملات رجل غير

سياسي» الذي كان موجها ضد أخيه هاينريش الواثق من موقفه من الحرب، كتب يقول: «هل يمكننا أن نفهم التدين على أنه هذه الحرية التي تعد طريقا لا هدفا، والتي تعني الانفتاح واللين والاستعداد للحياة والتواضع، البحث والمحاولة والشك والتيه. طريق يمكن أن نقول عنه إنه إلى الله أو حتى للشيطان... والآن ربما أجعل مثل هذه الحرية وهذا التدين شيئا خاصا بي».

هذا الكاتب كان يعرف كيف يزن كلماته وإقحام الشيطان هنا لم يكن بالتأكيد إلا عن وعي تام.

الملك ميداس واعتراف الفن

نهاية طريقه إلى الله أو إلى الشيطان تشبه نهاية «المختار» الذي قال عن نفسه: لا بد أن يكون المرء في حاجة أمس من الآخرين، ليجعل لنفسه اسما بين البشر. ومثل بطل روايته الآثم الزاهد، نال توماس مان المقام الرفيع في وقت لاحق. منذ عام 1952 ساورته فكرة السعي لطلب مقابلة شخصية مع البابا. وفي العشرين من نيسان 1953 طار توماس مان إلى روما لمدة أسبوع، حيث استقبل في الفندق الرسام فابيوس فون غوغل الذي حكى له مان بلهجة كئيبة – حسبما يتذكر فون غوغل – عن رؤياه الشيطانية. لم يذكر مان هذا اللقاء في يومياته. لكنه حكى في المقابل عما شعر به أثناء زيارته لكنيسة سان كليمنته «بالإيغال في القدم إلى عمق أجواء ميثرا».

كان الشيطان في باليسترينا وأجواء ميثرا على مقربة منه خلال

هذا الأسبوع في روما. وأخيرا في التاسع والعشرين من نيسان التقى شخصيا مع البابا. «الهيئة البيضاء للبابا تتقدم نحوي. ركوع مؤثر على الركبة وشكر على الرحمة». صارع ليفركون، بطل دكتور فاوستوس، أيضا من أجل الرحمة في كلمته الاعترافية الأخيرة، الرحمة باعتبارها أقصى ما يطلب من الرب لأن طالبها قد حسب قبل ذلك ببرود تحالفه مع الشيطان. وهذا يجعل إثمه أكبر بكثير، ولذلك بالذات يطلب الرحمة بقوة أكبر، وهو ما خطط له ابن الجحيم أيضا بدقة – وهكذا تسير الأمور في تصعيد لا نهائي. بين الخطيئة والرحمة يظل الميزان في حركة دائبة لا تعرف الهدوء أبدا. إنه يتأرجح حتى النهاية، ولا يزال يتأرجح بشيطانية لدى رجل الدين لوتر، حسبما صوره توماس مان في مسوداته الأخيرة.

لا يمكن لمادة النص المختارة أن تكون أكثر بروتستانتيه من ذلك. ورغم زيارة البابا فإن الاعتراف كسر مقدس يبقى مستغلقا على الكاتب البروتستانتي. لكن ذلك لم يمنعه من الخضوع له كل صباح. فالكتابة تعني حسب عبارة إبسن المستهلكة، عقد المحاكمة للذات، وهذه المحاكمة لم تكن من هذا العالم. لكن اعترافات توماس مان مرتبطة دائما بموضوع واحد. كان يُظن في البداية أن اعتراف ليفركون بطل «دكتور فاوستوس» أمام مستمعيه ضرب من الفن أو الخيال، لكنهم عندما أدركوا مدى جدية الأمر، غشيهم الفزع وفروا منه في جماعات. لكن مبدع ليفركون لم يكن أبدا عرضة لهذا

الخطر. كالملك ميداس يتحول كل ما يلمسه إلى ذهب، أعني إلى فن لا يستطيع المرء أن ينزع عنه راديكاليته الدموية. الإدعاء بأنه كان يعاني من الجوع الروحي إلى ذلك، يعني الشطط في المقارنة. لكنه ربما قد عانى من هذه اللعنة التي شكلت في الوقت ذاته أساس وجوده. وأيا ما كان الشيء الذي أراد البوح به، فإن العالم قد سعد بكل ما لمسته يداه الساحرتان، بإنجازه الأدبي الذي بدا موحيا ومتشككا وفنيا وهزليا.

والعالم محق في ذلك، فتوماس مان لم يكن كبودلير. أعمال هذا الكاتب العظيم موحية ومتشككة وهزلية. لكن خلفيتها قاتمة، ومقبضة ومن خلالها فقط تومض البهجة. وباجتماع القتامة والبهجة سويا يتشكل الإنجاز الأدبي لهذا الرجل الذي ربما قد أعطى بنصره للشيطان لكنه انتزع من هذا الأسر حياة مفعمة بالفن.

الأرخص والملاك[1]

فلاديمير نابوكوف

لو لم نقم بانتظام بقياس طول أطفالنا من خلال وضع علامات بالقلم الرصاص على قائم الباب، فسيكون من الصعب ملاحظة نمو طولهم مع مرور السنين. لم يقم أحد بوضع علامات القياس لفلاديمير نابوكوف، وفي غضون ذلك صار عملاقا.

لقد شهرته «لوليتا» الرواية الجبارة التي ظل يتدرب من أجلها عشرين عاما. لمرة أو مرتين كاد أن يلقي بمخطوطها الجريء في النار. ثم أعاقه عن ذلك (إلى جانب زوجته فيرا) خوفه من أن يلاحقه شبح العمل المدمر في كتاباته طوال حياته. وعندما انتهى من الكتاب ساورته فكرة نشره باسم مستعار. رفضت خمس دور نشر أمريكية نشر الكتاب ونصحه أصحابه بشكل حثيث على عدم نشره. أما الناشر الفرنسي الذي وافق في النهاية على نشر الكتاب فكان ينشر كتبا من قبل Tender Thighs و Memoir of a Woman of Pleasure. وكان السياح الإنجليز قد اعتادوا تهريب المجلدات الخضراء لدار نشر أوليمبيا برس وهم في طريق عودتهم من فرنسا إلى المملكة المتحدة. ولم يلحظ أحد أنه يوجد بين هذه المجلدات عمل فريد، إلى أن نصح غراهام غرين خلال فترة أعياد الميلاد في عام

1- ثور أوروبي منقرض. (المترجم)

1955 بقراءة الرواية باعتبارها تقدم للرأي العام العالمي أدبا لافتا. لكن كاتب عمود آخر أبدى اعتراضه الشديد على الرواية قائلا بأنها محض إباحية. غير أنه لم يعد ممكنا وقف الزحف المنتصر للرواية. لقد حققت لوليتا نجاحا فضائحيا.

بشكل ما كان مجد نابوكوف عبارة عن سوء تفاهم. وسوء التفاهم هذا قد جعله يترك وظيفته وينتقل بشكل دائم إلى «غراند هوتيل» بمونترو. هناك عاش مع زوجته وكتبه في عزلة رائعة وترجم لوليتا إلى الروسية وكتب أعماله اللاحقة غير المألوفة. وعندما سُئل في حوار أجري معه عام 1969 عن قول تولستوي إن الحياة شطيرة خبز مدهونة باللعنة tartine de merde، يضطر المرء لازدرادها ببطء، عبر نابوكوف عن استخفافه بهذه العبارة. من كان يتخيل أن هذا العجوز يمكن أن يكون وقحا لهذه الدرجة ويرد قائلا إن حياته هي خبز طازج مدهون بالزبد الريفي وعسل الألب.

مع ذلك فلم تكن حياته نعيما ورغدا محضا. أكثر الأحداث التي خيمت بظلالها على حياة نابوكوف كان مقتل والده الحبيب عام 1922 في مبنى الأوركسترا الفلهارموني في برلين على أيدي متطرفين يمينيين. ويقال إن وسيطا روحيا تنبأ بمقتله، وقد ترك هذا أثره على اعتقاد نابوكوف في الميتافيزيقا وفي عالم الأرواح. لم يتحدث نابوكوف كثيرا عن الأمر، لكن بعد وفاته أوضحت زوجته بأن كل جانب من جوانب شخصية زوجها متغلغل مثل علامة مائية إلى العالم

الآخر أو الـ potustoronnost حسب المصطلح الذي صكه بنفسه. أما أمه فافتقرت بعد وفاة أبيه وعاشت حياة ضنكا في براغ حيث ماتت عام 1939. آنذاك كان فلاديمير نابوكوف يعيش من فتات الخبز في باريس ولم يتمكن من زيارتها وهي على فراش الموت ولا من حضور جنازتها. أما أخوه المثلي الذي كان لا يحبه كثيرا فقد مات في معسكر التعذيب في نويغامّه. (وقد حلم بوفاة أخيه أيضا قبل يوم من حدوثها). وبسبب الثورة الشيوعية فقد ثروته، وأسوأ شيء كان فقدانه للغته الأم، الذي تلا ذلك. كمنفي دائم تتقلص الجالية الروسية من حوله منذ بداية الأربعينيات أجبر نابوكوف نفسه على الكتابة مباشرة بالإنجليزية. تبديل اللغة كان أحد المآسي الشخصية التي لم يستطع التغلب عليها أبدا. وقد احتفظت كتابته بالإنجليزية حتى النهاية بشيء من الغرابة، ووصفتها قارئة لماحة بأنها مثل الماء الذي به لذعة معدنية طفيفة. لقد بقي نابوكوف طوال الوقت غريبا، وذلك منذ أن أُبعد عن حدائق طفولته في سان بطرسبورغ. ولم يشعر المبعد أبدا أنه في بيته، لا في برلين ولا في كامبريدج، ولا في الساحل الشرقي الأمريكي ولا على ضفاف بحيرة جنيف. عندما اضطر في عام 1940 إلى الفرار مع زوجته وابنه من باريس إلى سانت نازير هربا من القوات الألمانية ومن هناك بآخر سفينة إلى نيويورك، لم يأخذ معه في حقيبة سفره سوى مكتبته الفكرية ومجموعة أعمال لم يكن أحد يعرفها. حزمة من القصص وتسع روايات من بينها روايته المبكرة

الرائعة «دفاع لوشين». كانت أمريكا ودودة معه، لكن الحياة ظلت متدهورة. لعدة مرات أصيب بأمراض تدعو للقلق وكان يخشى من إصابته بالسرطان. وبدلا من الكتابة أنفق وقتا كثيرا جدا على شغفه الآخر وهو الفراشات. ولم يخلصه عمله كأستاذ جامعي من ضائقته المالية تماما، فزيارة واحدة لفيرا إلى المصحة، كانت كافية لإغراقهما في الديون. ثم جاء العمل الأدبي الذي نجح أخيرا في إنهائه في كانون أول عام 1953 بعد أن كاد أن يحرقه. في عام 1958 كتب إلى أخته إيلينا: «حققت لوليتا نجاحا غير عادي. لكن ذلك كله كان يجب أن يحدث قبل ثلاثين عاما». في العام نفسه أرسل نسخة من روايته إلى أحد الناشرين وأوضح في الرسالة المرفقة بها: «بعض الكلمات غير موجودة في قاموس ويبستر، لكنها ستدخل إليه في طبعات لاحقة». وقد صرح بذلك عن فخر.

استقلالية؟

يصعب عند الحديث عن نابوكوف نسيانه كشخصية عامة، فمن خلال الرسائل والحوارات تمكن من أن يصنع تصورا معينا عن نفسه. فهو يظهر من خلال كتاب «آراء واضحة» الذي يضم تصريحاته المعدة بعناية للصحافة كرجل يقف وحيدا على صخرة تلاطمت عليها أمواج المواهب المتواضعة. «المنظر رائع جدا من هنا»، تلك كانت إجابته عندما سُئل عام 1971 عن مكانته في الأدب العالمي. تشتهر أحكامه بأنها مقتضبة، عبارات حادة عن الأصنام الزائفة

والأقزام الذين نالوا تقديرا زائدا كدوستويفسكي أو ستندال أو بلزاك أو إليوت أو توماس مان. كان قادرا على التعامل بشكل معقول مع الآخرين، لكنه عندما كان يحب أحدا، كان يحبه بحق. رجل نزيه بكبرياء موظف ماندرين صيني.

الصورة المثالية التي صنعها نابوكوف عن نفسه في الستينات لا تزال باقية إلى اليوم. وهي ليست فقط من صنع خيال زوجته فيرا، كما تظهر ذلك ستاسي شيف في السيرة التي كتبتها عن نابوكوف. لكن ماذا يوجد خلف البناء المُصطنع؟ أو هل الناشر جاسون إيبستاين على حق في ندائه بأنه من الخطأ تخيل نابوكوف حقيقي؟ على أية حال هناك نابوكوف حقيقي في بعض الحكايات التي يرويها شهود على العصر. يتذكر البروفيسور ماكونكي الذي تولى تدريس مادة «الرواية الأوروبية» خلفا لنابوكوف، كيف عاد سلفه ذات مرة من قاعة الدرس واقتحم عليه المكتب وهو في حالة انفعال شديد لدرجة أنه خشي عليه من أن يصاب بنوبة قلبية. وبتلعثم ذكر له نابوكوف بوجه محمر سبب انفعاله. لقد سأله طالب في الفصل إن كان من الممكن أن يسمح له بقول شيء عن دوستويفسكي، طالما أنه يرفض وضعه في البرنامج الدراسي. وبعد ذلك سمع ماكونكي نابوكوف يصيح أمام باب مكتب العميد الذي هرع إليه قائلا بأنها وقاحة ويطالب بطرد الشاب من الجامعة.

كان «محتقر دوستويفسكي» معروفا في جامعة كورنيل بحساسيته

المفرطة. فهو قادر على لي معنى أبسط الملاحظات وأقلها ضررا. يروي ماكونكي أيضا رد فعل نابوكوف عندما قال له إنه قرأ روايته «بنين» وأحبها كثيرا. تساءل نابوكوف «لماذا؟» وأجاب ماكونكي بصدق، بسبب التعاطف الذي أحسه فيها. حينها «أدار نابوكوف رأسه جانبا وكأنني لكمته في وجهه». كذلك كانت لزميله الروسي مارك تسفيتل خبرات شائكة معه، إذ لم يعجب تسفيتل أن يتخذ منه نابوكوف نموذجا لشخصية البروفيسور بنين الذي كان في الرواية طيب القلب لكن بمظهر كاريكاتوري ساخر. كما أن التعامل المباشر مع مؤلف «لوليتا» لم يكن سهلا. وتلقي القصة التي ظهرت للعلن عام 1997 جانبا من نابوكوف لا يتسق مع صورة الرجل النزيه. ففي عامه الأول بجامعة كورنيل أراد نابوكوف تدريس دورة عما يسمى بـ «ملحمة إيغور»الروسية ووجد أن الترجمة الروسية غير جيدة. وكان تسفيتل ورومان ياكوبسون عالم اللغويات الشهير ورئيس قسم اللغات السلافية في هارفارد قد قاما بكتابة تعليق على القصيدة الملحمية التي تعود إلى القرن الثاني عشر الميلادي. وهكذا اتفقوا ثلاثتهم على إعداد طبعة جديدة للملحمة «الأمير إيغور» ونجح ياكوبسون في إقناع دار النشر بأن يحصل نابوكوف كمترجم على ضعف الدفعة المقدمة التي سيحصل عليها هو وتسفتيل، نظير قيامهما بإعداد الملحق الضخم. لكن نابوكوف لم يتمكن من تسليم نصه في الموعد المحدد في مايو 1954. وأثناء لقاء مع تسفيتل وافق نابوكوف

طواعية على إدخال التصحيحات التي اقترحها عليه زميله المتبحر أكثر في المادة. ثم انقضت ثلاث سنوات، بعدها أنهى نابوكوف علاقة العمل بخطاب رسمي إلى ياكوبسون، جاء فيه أنه وبعد اختبار عميق لضميره توصل إلى قرار بعدم التعاون معه. «بصراحة أنا لا أستطيع تحمل رحلاتك الصغيرة إلى البلدان الشمولية، حتى ولو كانت من منطلق علمي بحت».

كان قد مضى عام على إقامة ياكوبسون العلمية في موسكو التي يلمح لها نابوكوف، لذا فإن الأمر يتعلق بالأحرى بشيء وقع قبل أسابيع قليلة وتعمد نابوكوف عدم ذكره في الخطاب. لسنوات طوال ظل نابوكوف يسأل ياكوبسون عن إمكانية انتقاله إلى هارفارد. في مطلع عام 1957 كانت هذه الإمكانية متاحة، نظرا لوجود وظيفة شاغرة في قسم الآداب السلافية، لكن ياكوبسون فضل أكاديميا حاصلا على الدكتوراه على نابوكوف. وفي رده على الحجة القائلة بأن نابوكوف كاتب روسي كبير قال: «أيها السادة، حتى و لو كان كاتبا كبيرا، فهل يتوجب علينا في المستقبل أن نعين فيلا كأستاذ لعلم الحيوان».

لم يحصل نابوكوف على الوظيفة بجامعة هارفارد وعلى الفور بادر بملاحقة ياكوبسون بكراهية، فلم يكتف بتسميته بالعميل البلشفي، بل بدأ ينظر إلى ملحمة «إيغور» نظرة مختلفة، وبعد أن جعل ياكوبسون من أصالتها وصحتها أمرا أشبه بالإيمان، بدأ نابوكوف

يشكك في هذه الأصالة ويقول بأنها ملحمة مزيفة كُتبت في قرن لاحق وراح يبحث عن حجج لإثبات هذه الشكوك التي لم تساوره قبل ذلك. وفي عام 1960 وبعد مرور ست سنوات على موعد تسليم الترجمة، قام بنشرها أخيرا في دار نشر أخرى ودون تعليق، ولم يرد بها أي ذكر لياكوبسون أو تسفيتل الذي علق بمرارة في يومياته بأن الموهبة الكبيرة لا تفضي بالضرورة إلى أن يصبح المرء عظيما أيضا على المستوى الإنساني.

العظمة والاستقلالية ليستا من الأشياء الطبيعية لدى نابوكوف، لا على المستوى الحياتي ولا على مستوى أعماله. وهما لا ينشآن من فائض القوى، بل هما نتاج إشكالي في حالة خطر دائم. واستقلالية نابوكوف ليست واجهة، فتلك هي الكلمة الخاطئة، وإنما بناء من البوص ينحني في وجه العاصفة ثم يعاود الاعتدال ثانية.

عطر البنفسج ومعسكر الحب بعد الموت

انقسم نقاده الذين رافقوه منذ البداية إلى مجموعات مختلفة، والمجموعة الأكبر هي الأبسط، لأنها ترفض نابوكوف لأنه كتب «لوليتا». فمن يتخيل الاعتداء ثلاث مرات يوميا مثل حيوان الساتير الأسطوري (في ترجمته الروسية للرواية كان نابوكوف أكثر تحديدا فيما يتعلق بعدد المرات) على فتاة في الثالثة عشرة من عمرها، لا بد أن يكون وحشا. وبصيغة مخففة استشعر نابوكوف وجود مثل هذا الرأي حتى لدى أصدقائه وخصوصا في الولايات المتحدة بطابعها

المتزمت. وهو يوجه كلامه ضد هؤلاء النقاد حينما يقول في كتابه «آراء واضحة»، بأن يوما ما سيأتي من يقلب الموازين ويجد فيه الأخلاقي الذي لا يبارى، الذي يدهس الخطيئة بقدميه ويصفع الغباء ويتجاوز الخبث والقسوة بالسخرية، «والذي يرى أن للرقة والموهبة والكبرياء الكلمة العليا». واليوم لم تعد ثمة حاجة لهذا الشخص الذي يقلب الموازين، فليس هناك من ينكر الآن أن نابوكوف قد دهس الخطيئة بقدميه وصفع الغباء، أو ربما العكس.

جماعة أخرى من النقاد، وخصوصًا من معجبيه الروس الأوائل، تشكو من انتقال نابوكوف من الكتابة بالروسية إلى الإنجليزية. لذا فإن أعظم أعماله بالنسبة لهم هي آخر رواية كتبها بالروسية وهي «الهبة»، وما جاء بعد ذلك يعد مصطنعا وباردا، وأصبح العالم فيه غير واضح المعالم والشخوص أكثر فقرا وشحوبا. ويتساءلون، هل يمكن الاقتناع بشخصية مثل تشارلز كينبوت المثلي المريض بالرهاب في رواية «نار شاحبة»؟ ومن يمكنه أن يجد ولو ذرة من الاهتمام بشخصية هيو برسون في رواية الأشباح التي كتبها لاحقا بعنوان «أشياء شفافة»؟ ورغم أن هذا النقد جانب الصواب فيما يتعلق بروايتي «لوليتا» و«بنين» فإنه لا يمكن طرحه كله جانبا. ربما تعد رواية «الهبة» إلى جانب «يا ذاكرة تكلمي» أجمل أعمال نابوكوف. أما الأعمال المتأخرة مثل «أدا» و«فلتنظر إلى المهرجين» بالإضافة إلى «أشياء شفافة» هي في الحقيقة أعمال متأزمة فنيا – إنها نبتات القلب

الأصيلة بتحوراتها العبقرية وزهورات أوركيداتها التي لا يمكن لأحد غيره أن يرعاها، كما لا يمكن لأحد أن يرعاها إلا وهو منقبض الصدر.

لكن هذا النقد الذي ينتصر لأعمال نابوكوف المبكرة على أعماله المتأخرة،يعد لحد ما نقدا معتدلا. الروائي الأمريكي الكبير جون تشيفر تمكن من تحديد النكهة التي تربكه في أعمال زميله نابوكوف، فهو حين يفتح كتاب لنابوكوف تسحره الأجواء الرائعة لما هو غير حقيقي، لكن لغته المجازية لا تعجبه «ظلال ساحر أمام ستارة براقة، وكل ما هو محلى بالسكر، وبنفسجي الرائحة».

عطر البنفسج – للأسف لم يكن نقده بعيدا تماما عن الصواب، فلدى نابوكوف ميل بائس إلى صور استعارية مستوحاة من أجواء السيرك، كالمهرج والراقص على الحبل والساحر والغجرية: إنها أجواء ليونكافالو الأوبرالية السيئة التي قد تدفعه أحيانا إلى الشطط الفني. ولنأخذ مثلا متعسفا من رواية «Solus Rex» التي لم تكتمل، يختطف ولي العهد الفاجر ابنة فلاح من قريتها لمدة ساعة. وعندما تعود الفتاة إلى القرية تحمل في يدها طائرا صغيرا غير قادر على الطيران سقط من عشه.

هل نحن متفقون على رأي واحد؟ هذا هو ما ينطبق عليه تعبير poschlost الروسي الذي كان نابوكوف يعشق استخدامه ليسيط به الرهافة المبتذلة. الرجل الذي كان يحطم الأصنام بلا هوادة لم

يتخلص هو نفسه منها دائما. أصابت عدم قدرته على مقاومة التلاعب اللفظي إدموند ويلسون باليأس، فيما صار عدم تمكنه من تجنب الجناس الاستهلالي مع الوقت عقدة تلازمه. وإذا لاح في الأفق سجع كان نابوكوف يجذبه إلى غاباته المجازية. هذه اللغة الاستعارية التي تتحرك في مدارات بروست، لا يمكن أن نجدها دائما لدى بروست، بل يجب البحث عنها مرارا وتكرارا، إنها غاية في الأصالة وغافية مثل أفكار قبل الصحو التي تبدو رائعة في حالة الغفوة. كان نابوكوف ينجح بقدر ما في كتابة مثلها أحيانا، إن لم يقم بالكتابة على نهج بوشكين الواقعي، واعتمد أسلوب غوغول الغرائبي.

أين كانت مواطن ضعفه الأخرى؟ رسم الشخوص لم يكن بالضرورة من نقاط قوته - مع وجود استثناءات كثيرة مهمة، فشخصية تيمو في رواية «بنين» تنبض بالحيوية وذلك للأبد. وشخصية هامبرت في «لوليتا» عبارة عن حالة يائسة وصعبة، أما شارلوت هيز فهي شخصية حيوية أيضا مثل ابنتها «لوليتا». ومن لا يهتز قلبه لانتحار شخصيتي هازل ولوسيت في رواية «أدا» فلا قلب له. أما الأخوين أدا وفان فين فيصعب هضمهما، خصوصا مع معرفتهما الخارقة لكل الحدود بكل شيء. وقد سبق أن تحدثنا عن شخصية هيو برسون الشبحية.

ليست الشخوص هي ما يصنع عمل نابوكوف، الشيء الأكثر أهمية هو بناء العمل الذي به شيء من غموض «الكابالا» وتحول مفسره إلى معتقد في «الكابالا». لكن هذا ليس هو الشيء المهم، بل

هناك شيء آخر، فنابوكوف هو صاحب أكبر عدد من الخواطر في الصفحة الواحدة، هذه الخواطر يمكن أن تكون استعارات، أو نقلات فكرية منسابة، ورؤى ثاقبة للنفس البشرية ومشاهد من الطبيعة وحيل في بناء الجملة أو في الحبكة أو أشياء كثيرة أخرى. ويضم الجزء الأول في «لوليتا» أعلى درجة كثافة من هذه الخواطر، ولا يمكن لأي أحد أن يقلد كتابة أي صفحة منها، ويسري ذلك أيضا على فقرة الحلم في رواية «الهبة». تلك الخواطر وغناها الهامشي والعارض بالتفاصيل، هي التي تحمي كتابته من التقادم، وقد يكون هذا الغنى من الأسباب التي تجعل المرء ينسى الكثير من رواياته وقصصه. لكن نابوكوف ليس من الكتاب الذين يدللون ذاكرة القارئ، فظاهر هذا النثر منحوت بطريقة تجعل ما يتبقى منه في الذاكرة قليلا. ولذا تكون المكافأة أكبر عند معاودة قراءته، فيبدو ما قرأه المرء سابقا جديدا، وهو تأثير نادر جدا ولا يمكن إحداثه بسهولة. ومع معاودة القراءة يكتشف المرء نسيجا عنكبوتيا لحبكات متناهية في الصغر ضمن الحبكة الرئيسية، وتلك واحدة من أهم سمات نابوكوف، وهو أنموذج يحتذى لكثيرين. في الفصل الثامن عشر من «لوليتا» تطلب تشارلوت شراء مرتبة بزنابك حلزونية ومغطاة بالدمقس من فيلادلفيا من أجل سرير الزوجية، رغم أن هامبرت وجد أن المرتبة القديمة مرنة وقادرة على التحمل. يتحدث هامبرت هنا باعتباره الزوج الجديد المرتاح من واجباته الزوجية، الذي ارتبط بالأرملة غير المشبعة إيروتيكيا لكي

يتمكن بسهولة من صيد ابنتها. ينسى القارئ لفترة طويلة شراء المرتبة المزمع مع تطور الأحداث بصورة درامية، بعد أن صدمت سيارة تشارلوت وقتلتها، وخلا الطريق إلى لوليتا أمام هامبرت.

ينتهي هذا الفصل بختام على طريقة بروست، يتضمن وصفا لوداع هامبرت لبلدة رامسديل ولتشارلوت الميتة وقد اشتمل هذا الوصف على المفارقة المبطنة: يلوح هامبرت بيديه ويثور الغبار في الشارع شديد الانحدار، «وشاحنة من فيلادلفيا محملة بمرتبة تهبط المنحدر بثقة كبيرة نحو منزل مهجور».

هذا هو بلا لبس نابوكوف بمزيجه الذي يجمع بين الهزل والشبحية. الهزل لأنه لا يمكن لشاحنة أن تهبط منحدرا لا بثقة ولا بتمنع. والشبحية لأن شارلوت بعثت بتحية من عالم الأموات. إذ لم يعد من الممكن إلغاء طلب المرتبة، ولم يعد ممكنا تقييد الشهوة الجنسية مرة أخرى بعد تحررها. وإذا ما لاحظ المرء مدى نبل وتسامي نابوكوف في هذه المنمنمة التي ربط فيها بين الحب والموت، فسينتبه ويعاود قراءة هذه الصفحات من الرواية مجددا. وعندما يريد هامبرت تقبيل لوليتا للمرة الأولى، يجلجل فجأة صوت الخادمة في أنحاء البيت وهي تخبر شارلوت العائدة لتوها إلى البيت بأنها وجدت «شيئا ميتا» في القبو. وهذا الشيء الميت ستغمر سمومه رغبات هامبرت الإيروتيكية منذ القبلة الأولى. مثال المرتبة هذا يوضح أيضا شيئا آخر وهو أن نابوكوف حاضر في كل مكان بشكل كلي وأصغر تفصيلة

تحمل الكل في داخلها، والعكس فإن كل تفصيلة من هذه التفاصيل تومض بكل الألوان. لكن فلنعد إلى السم الكريه والتيار الشبحي المبطن لروايته الرئيسية.

شهوة شريرة

إذا أردنا تحري الدقة فسنجد أن إساءة فهم «لوليتا» كان جزئيا فقط. صحيح أن الرواية ليست عملا إباحيا، لكنها تتناول رغبة جسدية ملتاعة، صاغها نابوكوف بلغة تفوق فيها على كتاب سابقين عليه، ثم وصفهم بأنهم مقززون مثل د. هـ. لورانس أو هنري ميلر. وربما لا يجد الجمهور المتأثر بالفضائح معنى لفن نابوكوف. لكن ليس من الخطأ تماما وصف الرواية بالحيوانية المتجسدة في عبارة هامبرت التي تُختتم بها الرواية «إنني أفكر في الأُرخص، لا في الملاك». يفكر في فن الكهوف البدائي المؤثر وأيضا في الغريزة الحيوانية التي تتصالح مع ما هو روحاني أثيري وملائكي عبر خلود الفن.

هل كانت المجموعة الأكبر من نقاده على خطأ تام عندما أكدوا على وجود صلة مباشرة بين حياة الكاتب وعمله الفني؟ لقد فعلوا ذلك ببساطة فائقة ومع احتقار كل القواعد والمحرمات السائدة بهذا الخصوص . لكن ربما يشبه الأمر هنا إحدى مسائل الشطرنج التي كان نابوكوف يؤلفها باستمتاع. في إحدى هذه المسائل تفتق ذهن نابوكوف عن وضع يتطلب حلا بدا غاية في المهارة. ولا يكتشف الخبير خطوة الحل التي تعد بسيطة جدا إلا بعد ساعات من الطرق

الملتوية الممتعة، فيما يمكن لشخص غير محترف التوصل إليها خلال ساعة. وفيما يتعلق بـ«لوليتا»، ربما يفكر الشخص العادي في أن رواية كهذه قد أُلفت بالتأكيد لأن مؤلفها يريد أن يكتب عن مكنون نفسه. وهناك أسباب عديدة تدعم هذا التخمين، ومنها ما هو قوي ومنها ما هو ضعيف. في حالة «لوليتا» احتقر نابوكوف قوانينه الجمالية المقدسة، وهذا شيء ملحوظ. في العادة كان يثور غضبا لو قام أحدهم بإعطاء رموز لأعماله. أما في حالة «لوليتا»، فينبغي ألا يفكر أحد في أن موضوع الرواية هو ممارسة الجنس مع فتيات صغار – فليكن أي شيء آخر ما عدا ذلك. الآثار المضللة التي وضعها جديرة بالاهتمام. أشهرها هي القصة الوهمية عن القرد الذي رسم قضبان قفصه في حديقة النباتات، والتي يفترض أنها حركت نابوكوف لكتابة روايته. كيف يمكن للمرء الانتقال من القرد إلى الفتاة التي لا يمكن مقاومة إغرائها، إن لم يكن موضوع الفتاة في ذهنه من قبل؟

القصة الحقيقية لـ«لوليتا» هي تطور تنامى حتى الذروة عبر عدة عقود. النماذج السابقة على الحورية الصغيرة موجودة في أعمال نابوكوف منذ البداية. ففي عام 1926 خلق نابوكوف في قصة بعنوان «حكاية» شخصية المرأة الطفلة التي تدير رأس البطل المطواع. ونجد نموذج المرأة الطفلة التالية في قصة «ضحكات في الظلام» حيث تقود عدو الشمس التعيس إلى الهاوية. وبعد ذلك بوقت غير بعيد كشف عن مخطط أول حبكة لـ«لوليتا». لقد وضعه نابوكوف على

لسان شخصية ثانوية في رواية «الهبة». وفي باريس كتب قصة طويلة بعنوان «الساحر» تعتبر بشكل ما صيغة جريئة لمادة الرواية. والملحوظ أنه اختار الموضوع رغم أنه كان في وضع مادي وسياسي بائس، وكان يخشى ألا تكتب له الحياة في الشهور القادمة.

لكن وجود نماذج سابقة على «لوليتا» لم يكن هو أكثر الأشياء اللافتة للانتباه. أكثر الأشياء اللافتة للانتباه هو وجود نماذج لاحقة لها. فبعد لوليتا كانت النساء المعشوقات في أعمال نابوكوف من نموذج المرأة الطفلة أيضا. هذا الموضوع لم يفارق نابوكوف وقد شغله حتى آخر رواياته. في رواية «أدا» يُغلف الأمر بموضوع زنا المحارم. لكن أدا كانت في الثانية عشرة من عمرها عندما تذوق فان من تفاحتها. أما والد فان فيجد متعته مع فتيات في العاشرة. أيضا في رواية «أشياء شفافة» أو «فلتنظر إلى المهرجين» يكون الشغف بفتيات لهن رقة ما قبل المراهقة. في حين يبرز التقزز من الأنوثة الناضجة. باحتقار ملحوظ يصف في حاشية سفلية لترجمته لرواية بوشكين الملحمية «يوجين أونجين» ثديا ممتلئا بأنه «ثدي سمين». كانت النساء المكروهات لديه كثيرات.

عاشق لوليتا «الوحش خماسي الأرجل» هو التقزز عينه، وهذا التقزز يزداد كلما تمعن المرء في القراءة، لأن هامبرت يخفي نفسه بذكاء وراء قناع الصراحة – لكنه مع ذلك يبدو أنه معذب بتجزؤ الأنا. أنا الكاتب مليئة بالتعاطف مع لوليتا. وكما عرفنا من سيرته

الذاتية، فإن عم نابوكوف المثلي جنسيا الذي أورثه ثروته، اعتاد بعد الغداء على أخذ نابوكوف الذي كان في التاسعة من عمره على حجره وكان يهدهده ويؤرجحه ويدلله بأسماء غاية في الفانتازيا، إلى أن يقوم والده بنداء عمه من الشرفة قائلا «بازيله، نحن ننتظرك» - وكان يفعل ذلك على الأغلب لإنهاء الموقف المزعج. من الصعب عندئذ ألا نفكر في المشهد الذي يقوم فيه هامبرت بأخذ لوليتا على حجره ويقوم بممارسة رغبته المحرمة. «استشعرت حرارة جسدها على القماش السميك لملابسها الصّبيانية». هذا الزي الصبياني واللازمة المتكررة التي تحول لوليتا برهافة إلى صبي، تتضح على الأغلب أمام هذه الخلفية. الأنا موجودة في كلا الاثنين (لوليتا وهامبرت) وهنا يكمن سر الرواية والتناقض الكامن داخلها. ربما يجري التخلص في الرواية من شيء كان من الممكن أن ينمو في الحياة بشكل مهدد، مثل الشبح الذي كان يهدد بملاحقته في الكتابة طوال حياته، لو قام بحرق المخطوط الخطير. ربما كان نابوكوف يسعى إلى التخلص مما هو شبحي في الحياة عبر الخيال الروائي.

الشيء المؤكد هو أن الجنس في هذه الرواية لا يخلو من ظلال شيطانية ومن الذنب. فالشيطان يقوم بنفسه باقتياد هامبرت إلى حوريته. كما أن بلوليتا شيئا شيطانيا. ما يمارسه هامبرت معها هو الشر المحض. رواية «لوليتا» هي كتاب ضد الشيطان المسمى الجنس. في الوقت ذاته يعد فعل الجنس هو الشيء الوحيد الذي يفقد فيه

الواقع علامات التنصيص التي تحاوطه مثل المخالب، وهو مثلما ورد في رواية «أدا»: المدخل إلى العالم الحقيقي. هذا العالم الذي يعد وفقا لذلك، مريبا في جوهره ومشكوكا فيه، إن لم يكن سيئا وخبيثا. هذا التشكك الذي يثيره نابوكوف كغنوصي، يقرنه بلوعة محمومة لبصيص الضوء وحبوب لقاح هذا العالم، واضعا أعماله الأدبية في حالة من الإثارة والتشويق، يدوم أثرها على القارئ لوقت طويل.

جوزيه تومازي دي لامبيدوزا

هل هو شيء مزعج أم مريح لو قام أحدِ عمالقة الفكر بارتكاب حماقة؟ مثل هذه الزلة تمثلت في حكم نابوكوف على رواية لامبيدوزا «الفهد»[1]، إذ اعتبر أن هذه الرواية تنتمي لأدب الشبيبة ولم يقل ذلك بصيغة المديح. لم يحدث أبداٍ أن فقد نابوكوف صوابه مثلما فعل خلال الثواني العشر التي غمغم خلالها بهذه العبارة.

ما الذي يميز هذا الكتاب الذي لا يزال يتمتع بالشهرة والذي لم يكتب مؤلفه غيره؟ وُلد جوزيبي تومازي دي لامبيدوزا في عام 1896 في باليرمو. وهو ينتمي لعائلة نبيلة من صقلية. وقد حظي مثل محتقره الروسي الذي وُلد من بعده، بأفضل تربية. كان والده دوقا لبالما وجده كان أمير لامبيدوزا وقد انتقل كلا اللقبين لاحقا إلى تومازي. والد الأمير كان هو النموذج الذي اقتبس عنه نموذج دون فابريتسيو الشخصية الرئيسية في الرواية. لم تكن حياة تومازي مثيرة. مثل نابوكوف كانت قراءات طفولته من مكتبته الخاصة المتعددة اللغات، وكنابوكوف أيضا تقلص الغنى الهائل لعائلته إلى مجرد بقايا قليلة. خدم تومازي في الحرب العالمية الأولى كضابط مدفعية في الجيش الإيطالي

1- في الأصل الإيطالي تحمل الرواية عنوان il Gattopardo أي حيوان السنور الذي يختلف عن الفهد في كونه لا يستطيع الزئير، لكن اسم «الفهد» هو الذي شاع في ترجمة الرواية إلى اللغات المختلفة. (المترجم)

وهرب من الأسر النمساوي. ومنذ ذاك الحين كان يحلم بانتظام بأن عليه الذهاب إلى المكتب لينفذ فيه حكم الإعدام. انهارت خططه من أجل مستقبل وظيفي بالسلك الدبلوماسي، بعد تعرضه لدمار نفسي، فقد قمعت أمه طموحاته الأدبية وأثناء حكم الفاشيين ظل لفترة طويلة خارج البلاد. وفي لندن تعرف على أليسندرا وولف - ستومرسي وهي نبيلة لاتفية، تزوجها عام 1932 وظل يكتب لها الرسائل حتى بعد اليوبيل الفضي لزواجهما، ويذيلها بـ«تحيات عاشقة». وكانت الأم الغيورة التي لم يستطع الانفصال عنها تسمم حياة زوجة ابنها. لذا لم يستطيعا العيش سويا إلا بعد وفاة الأم. وقد ظل سبب بقائهما بدون أولاد مجهولا. كانت ثمة شائعات عن أن الزوج يعاني من أضرار نفسية خلفتها الحرب. كانت حياة تومازي مع أليسندرا في باليرمو متواضعة. تعرض قصر لامبيدوزا للتدمير التام خلال الحرب بفعل قنبلة أمريكية. ثم استطاع تومازي بعد ستة عقود من النزاع القضائي المستمر شراء قصر قديم في فيا بوتيرا وعاش فيه حتى مماته. كانت الكتب هي الرفاهية الوحيدة التي يتمتع بها، وقد كان قارئا عظيما ونهما قبل أن يصبح كاتبا. لقد كتب لنفسه ما يقرب من ألف صفحة من التعليقات عن أعمال من الأدبين الفرنسي والإنجليزي اللذين كان يعشقهما، وجرى جمع هذه المقالات بعد وفاته في ثلاثة مجلدات. وتظهر هذه المقالات مدى عزلته عن الصالونات الثقافية، فهو مثلا كان يظن أن الأديب إيفلين ووه سيدة شابة.

في عام 1954 بدأ تومازي – بعد عقود من السبات في كتابة رواية «الفهد» التي كان قد أعد بناءها الداخلي منذ فترة طويلة. لكنه لم يستطع معايشة النجاح الذي حققه ككاتب. وعندما توفي في يوليو عام 1957 بعد سنوات من «الكآبة التي لا تنتهي» كما كان يشكو لابنه بالتبني، كان قد نشر ثلاثة مقالات كاملة في مجلة أدبية مجهولة، ورُفضت روايته التي قدمها دون أن يضع عليها اسمه من قبل داري نشر كبيرتين في إيطاليا. لكن تومازي كان يعرف جيدا قيمة ما حققه. ففي وصيته أكد بمرارة أنه لا يحب سوى ثلاثة أشخاص فقط وأقر أيضا برغبته الملحة في نشر روايته. وأنه ينبغي بذل كل الجهود لتحقيق هذا الهدف ولكن بالطبع ليس على حساب الورثة، فهذا أمر كان سيستشعر فيه إذلالا كبيرا.

إنها المأساة نفسها التي عاشها بيزيه، الذي ظل طوال حياته غير قادر على تحمل الفشل الذي واجهته «كارمن» وآه لو عرف بالنجاح الساحق الذي حققته فيما بعد. هذا النجاح طال أيضا رواية «الفهد». فعبر وساطة جورجو باساني الذي يستحق ثناءً أدبيا. نُشرت الرواية عام 1958 لدى دار نشر فلترينلي وحصلت بعد ذلك بعام على جائزة Premio Strega المرموقة وحقق الكتاب سريعا نجاحا عالميا وأصبح أول كتاب إيطالي يتحول إلى قمة المبيعات وبعد ذلك بأربع

سنوات أخرج فيسكونتي فيلمه الشهير المأخوذ عن الرواية. ومن توابع هذه الشهرة تعيش الرواية إلى يومنا هذا.

ليس ثمة شيء أكثر خطرا على الاستمرارية الأدبية أكثر من نوع ما من الشعبية. الجميع يعرفون تومازي دي لامبيدوزا ولو من خلال الفيلم، لكن ذكراه تخبو. هل لا يزال الناس يقرأونه؟ ربما تعود الفهد إلى الأضواء ثانية لو تم الترويج لإعادة اكتشافها، فهذه الرواية ليست نتاج ساعات إلهام لهاوٍ موهوب، بل هي عمل أدبي فريد لا توجد أعمال كثيرة تماثله في النصف الثاني من القرن العشرين.

نعناع وآكاسيا وعنبر

في بداية الرواية ثمة فكرة جديدة نُفذت بشكل رائع. نتابع دون فابريتسيو و بينديكو كلبه الضخم المتراقص والمثار عبر الحديقة الأميرية. هذه الحديقة محاطة بثلاثة أسوار، وأحد جوانب الفيلا تذكر بالمقبرة. وهو انطباع تؤكده السدود الترابية الصغيرة التي تحد قنوات الري وتبدو مثل قبر عملاق نحيف. على الفخار الأحمر تنمو النباتات متلاصقة ومتشعبة بغير نظام. أسوار نباتات الآس تبدو وكأنها قد وُضعت هنا لعرقلة السير، لا لتوجيه مساره. وفي الخلفية تستعرض نباتات متشابكة منقطة بالأصفر والأسود في سكون مفاتنها التي تعود إلى أكثر من مئة عام. إنها حديقة للعميان. والعين تحس فيها طوال الوقت بالإهانة. لكن حاسة الشم يمكن أن تستشعر إحساسا مكثفا، وإن لم يكن مرهفا، بالراحة. الروائح المنبعثة من الزهور زيتية ولحمية

وعطنة بعض الشيء، مثل سوائل البلسم ذي التوابل الذي يتقاطر من تماثيل تذكارية لقديسات عذراوات. يطغى القرنفل برائحته القوية على الرائحة المألوفة للورود والرائحة الزيتية لأشجار المغنولية التي وقفت في خمول وتراخ في الأركان وتحتها يمكن شم رائحة النعناع المخبوء ممزوجا بالعطر الطفولي لشجرة الأكاسيا والرائحة الحلوة للبنفسج. على الناحية الأخرى من السور جاءت من بستان البرتقال موجات عاطرة من زهور البرتقال الأولى.

يتنزه الأمير عبر الروائح لكنّه لا يستمتع بها، «تشوه منظر وردات بول -نيرون التي أحضرها بنفسه كشتلات صغيرة من باريس. في البداية انتعشت ثم تراخت وهزلت بفعل عصارات تربة صقلية التي تسبب الخمول، واحترقت بفعل أشهر يونيو الجهنمية وتحول شكلها إلى ما يشبه كرنب مقزز لحمي اللون، لكنها تبعث رائحة كثيفة تكاد تكون فاضحة، ما كان لزهار فرنسي أن يجرؤ على مجرد الحلم بها. وضع الأمير إحدى هذه الزهور تحت أنفه واعتبر أنه يشم رائحة فخذ راقصة في الأوبرا. بينديكو الذي وُضعت الزهرة أمام أنفه أيضا، تهرب بتقزز وهرع ليبحث بين الأسمدة وبين بعض العظاءات الصغيرة عن روائح أكثر احتمالا».

تعطي هذه الحديقة العطرة للأمير مجالا لخلق ترابطات من الأفكار الكئيبة. إنه يتذكر الأبخرة الحلوة النفاذة التي انتشرت قبل أربعة أسابيع في كل أنحاء الفيلا، قبل اكتشاف سبب انبعاثها. إنها جثة الجندي

الشاب من فرقة القناصة الخامسة. لقد خرج في قتال مع قوات المتمردين وزحف بجرحه إلى الحديقة ليموت وحيدا تحت شجرة ليمون. لقد عُثر عليه راقدا على بطنه وسط البرسيم وقد غطته أسراب نمل كبير وقد غرس أصابعه كالمخالب في التربة. صنعت أحشاؤه القرمزية بقعة تحت بطنه. «الحارس روسو هو من عثر على هذا الشيء المتعفن. لقد قلبه وغطى وجهه بمنديله الأحمر الكبير. وقام بالاستعانة بغصن بحشر أحشائه داخل بطنه ثانية عبر الشق الموجود في البطن وغطى الجرح بالطرف الأزرق للمعطف وظل لتقززه يبصق طوال الوقت – ليس على الجثة وإنما بجانبها مباشرة».

لا بد أن لامبيدوزا توصل إلى الفكرة التالية وهي عدم الاكتفاء بعرض مكان الحدث أمام عين القارئ فحسب، بل وجعله يرتسم أمام أنفه أيضا. في هذه المقدمة الشمية نجد الرواية كلها. الحديقة الكثيفة تزدهر بألوان الانحطاط الذي يهدد سلالة الأمير. الكلب بينديكو الذي سلف ذكره مرتين هنا هو شخصية رئيسية خفية في الرواية، وسيرافق القارئ عبر كل فصول الرواية لغرض معين وشديد السوداوية، ولن ندرك هذا الغرض إلا في نهاية الرواية. يشير الجندي الميت، لو كان باستطاعته أن يشير، إلى الخلفية التاريخية للأحداث: نزول قوات غريبالدي على جزيرة صقلية عام 1860 وبداية التحول باتجاه الوحدة الإيطالية.

من خلال هذه الخلفية يمكن اعتبار «الفهد» رواية عن صقلية.

وبالمنطق نفسه يمكن اعتبار «دير بارما» لستندال رواية عن بارما و«آل بودنبروك» رواية عن لوبيك. ورغم أن تومازي يستحضر تاريخ صقلية العريق الذي يعود لآلاف السنين وينهل من التراث الأسطوري الجبار لهذه البقعة من الأرض، لكن لو كان ثمة شيء تقادم في روايته فسيكون مع كل تقديرنا هو هذا الغطاء التاريخي المجازي لحكاية عائلته التي كان تومازي يسعى في الأصل لروايتها. هذا ولا تفصح لنا عبارات قد نجدها في أدلة الروايات مثل حتمية تغير كل شيء من أجل أن يبقى كل شيء على ما هو عليّه، أو أن حلول الضباع وبنات آوى محل الفهد في شعار الأمير، يشبه حلول آل هاغنشتروم محل آل بودنبروك في رواية توماس مان، لا تفصح لنا عن سر عبقرية تومازي. فهذه العبقرية تكمن في مواضع أخرى: مثلا حديثه عن هذا العملاق النحيف القابع تحت سدود الري. الغنى الاستعاري لدى تومازي ليس بأقل منه لدى نابوكوف. لكن لدى الصقلي تسود أجواء من الفكاهة المقتضبة الخافتة. فيكفي أن نفكر في النباتات التي تعرض مفاتنها للناظرين في حزن واكتئاب. وكما هي الحال لدى نابوكوف يحتفي هذا النثر بالتفاصيل وبزخم وبهاء الحواس. لكن هذا الزخم الذي يكاد يكون باروكي الطبع لدى تومازي، ومهدداً بأن يتبلعه الموت. الحديقة كمقبرة. التنامي المقزز للطبيعة والرائحة الفاضحة والقدسية في الوقت ذاته، التي تتحول بإشارة صغيرة إلى رائحة جيفة. هذا هو الموضوع الرئيسي في رواية «الفهد»، ففي هذا الجماع الأقدم بين

الإيروتيكا والموت تكمن براعة تومازي.

ثديا أغاثا المقدسان

أثناء وصف الحفل الكبير الذي رأيناه بأعيينا في فيلم فيسكونتي، يظهر تومازي هذه البراعة بشكل منمنم. يتأمل الأمير البوفيه: الكركدنات ذات الحمار المرجاني التي تلقى حية في الماء المغلي، لحم عجل شمعي، سخن وبارد، وسمك قاروص بلون الصلب في صلصات خفيفة والديوك الرومية المحمرة بلونها الأصفر الذهبي ومعجون كبد الأوز الوردي اللون تحت طبقة من الجيلاتين، وطيور الشنقب «أخليت من العظام ووُضعت في مقبرتها وقد تحمرت أكثر ومعها خبز برائحة العنبر، استخدم للتزيين مع الأجزاء المفرومة من أحشاء الطيور ذاتها». على الجانب الآخر من المائدة نجد الحلويات: قطع ضخمة من حلوى البابا بلون ثعلبي كجلد حصان وقشطة ثلجية ناصعة البياض وحلوى البينيه دوفان رُشت بقليل من بياض اللوز وخضار الفستق وتلال كاملة من حلوى الإكلير بلون كستنائي ودهنية مثل تربة سهل كاتانيا». من أين أتت كل هذه الأشياء عبر طرق طويلة ومعقدة إلى هنا؟ «حلوى البارفيه تتفتت بصوت كالهسيس إذا ما قطعتها المغرفة. الكرزات المزة المسكرة عبارة لزمات موسيقية ناعمة من مقام دور، كذلك كعكات العذروات غير العفيفة التي سيحصل الأمير على بعض منها وستبدو في طبقه مثل نسخة دنيوية ساخرة للقديسة أغاثا التي تُظهر ثدييها المبتورين».

هنا نرى تلاحم المقدس والمقزز مجددا بشكل بليغ، كما نرى كيف يتربص الموت في بواكي الحواس. طيور الشنقب المحمرة ترقد في مقبرتها وسط أحشائها. يمكن للمتشكك أن يتساءل بعد حفل الهياج الوصفي هذا، إن لم يكن قد انتقل معه إلى زمن آخر. وهل تعد «الفهد» فعلا عملا روائيا فريدا من روائع القرن العشرين، ألا تعد بالأحرى رواية واقعية كلاسيكية كتلك التي ازدهرت في القرن التاسع عشر؟ لكنها تمتلك أيضا خصائص تجعلها تنتمي إلى كلاسيكيات الحداثة وليس إلى الواقعية الشعرية. يشير المؤرخ بيري أندرسون إلى اثنين من خصائص هذه الحداثة. الأولى هي معالجة تومازي للزمن التي لم تكن موجودة تقريبا في القرن التاسع عشر بغض النظر عن استثناءات شهيرة مثل القفزة الزمنية المفاجئة لدى فلوبير في «التربية العاطفية». في رواية تومازي نشهد قفزة زمنية في الحكي من عام 1860 إلى عام 1883، ومرة أخرى قفزة زمنية أخيرة غير متوقعة إلى عام 1910. لا يحاول الكاتب سد هذه الشقوق في المسار الزمني أو تلوين هذه الصفحات البيضاء، على النحو الذي كان من الممكن أن يسلكه كاتب من القرن التاسع عشر.

في مستهل الرواية تقريبا يعقد الأمير خطوبة ابن أخيه تانكاردي الذي يحبه كثيرا على أنجيلكا المثيرة. وتبدأ قصة حب شديدة الرومانسية - ولاحقا ومن خلال جملة عارضة يعرف القارئ أن زواج تانكاردي قد فشل أيضا على الصعيد الإيروتيكي. الجزء

الأول من الحكاية كان من الممكن لتولستوي أن يقوم بوصفه، أما الجزء الثاني فمن الممكن تركه لفلوبير أو موباسان. لكن لامبيدوزا وحده هو القادر على دمجهما معا بحيث يمكن أن نستشعر حتى النهاية استمرار أثر الهالة التي تغلف بشكل لا ينسى من نظن بأنهما الزوجان المثاليان.

وبالمناسبة فقد صرنا نعرف منذ فترة قصيرة أن الأمير لم يستطع مقاومة هذه الهالة أيضا. ففي عام 1988 ظهر فصل من الرواية كانت أرملة تومازي تحتفظ به، وفيه يصارح دون فابريتسيو أنجيلكا بحبه. في الكتاب الذي نعرفه يرقص تانكاردي وأنجيلكا في حفل الوداع أمام الأمير الذي أصبح هرما. يستشعر دون فابريتسيو أن قلبه المتحجر قد ذاب وتراخت ممانعته في إظهار التعاطف مع هذه الكائنات الفانية التي تحاول الاستمتاع ببصيص الضوء المتاح لهم بين الظلمتين، ظلمة ما قبل الميلاد وظلمة ما بعد السكرات الأخيرة. وما نستخلصه من هذه الرؤية هو عبرة أخلاقية مفادها، كيف يمكن أن ننزعج أو ننفعل إزاء كائن مآله الحتمي هو الموت. على المرء ألا يكره شيئا سوى الخلود.

تنجح رواية لامبيدوزا في خلق توازن نادر، فتشاؤمها ثقيل وأسود كالبازلت، لكن على الكفة الأخرى من الميزان يتحقق التوازن عبر حسية حيوية مشبعة بالميتافيزيقا. فقط في النهاية يكون الرجحان للكفة اليسرى المتشائمة. في الفصل الأخير الذي يقفز فيه تومازي

ثلاثين عاما مرة واحدة نجد الإجابة على سؤال صغير لكنه مهم، لماذا وُضع الكلب بينديكو الذي يسهم إلى جانب العطر الثقيل في الحديقة في إثارة فزعنا، على هامش كل التقلبات المصيرية في الرواية؟

إنها المفارقة الحزينة للرواية فكونشيتا ابنة الأمير كانت في السابق تحب تانكاردي خلسة. وقد أثار تانكاردي غضب غيرتها عندما حكى، أثناء عشاء تعرفت خلاله على غريمتها أنجيلكا، قصة مقززة من قصص الحرب. هذه الواقعة دمرت حياة كونشيتا وتانكاردي، خصوصا لو فكرنا في فشل زواج تانكاردي. بعد خمسين عاما استقبلت كونشيتا أحد نواب مجلس الشيوخ، وقد حكى لها بشكل عارض أن تانكاردي قد اعترف له أن هذه القصة التي حكاها عن الحرب أثناء ذاك العشاء لم تكن حقيقية وقد اخترعها بنفسه وأن كونشيتا صدقت الحكاية وكانت مستاءة. ووصف السناتور مدى تأثر تانكاردي أثناء تذكره لتلك الواقعة ونقل عنه أنه قال إن كونشيتا قد مست شغاف قلبه عندما ثبتت نظرتها الغاضبة عليه وزمت من فرط انفعالها شفتيها مثل جروة صغيرة. وأنها كانت مؤثرة جدا لدرجة أنه توجب عليه أن يسيطر على نفسه كي لا يعانقها أمام عشرين ضيفا وأمام عمه.

بعبارة أخرى، فإن السبب في معاناة كونشيتا كان مجرد خطأ، فالرجل الذي أحبته دون أمل كان يبادلها الحب ولم يكن ثمة ما يقف في طريق حبهما سواها. بعد خمسين عاما جف عود كونشيتا ولم يعد

باستطاعتها أن تحزن لهذا النبأ. أثناء الغسق الذي بدأ يسدل أستاره عليها، كان بإمكانها أن تفعل شيئا واحدا: أخيرا يمكن التخلص من التذكار الذي احتفظت به محنطا من الماضي ولمدة خمسة وأربعين عاما. رنت الجرس للخادمة وأمرتها بإلقاء الفراء الذي أكله العث. وبعد التخلص منه، تحملق فيها عينا الكلب الزجاجيتان بالنظرة اللائمة الخنوعة للأشياء التي يرغب المرء في التخلص منها. أثناء طيران الفراء من النافذة يأخذ للحظة شكله الأصلي، لدرجة أن المرء يظن أن حيوانا بأربع أرجل وبشارب كبير يرقص في الهواء ويرفع قدميه الأماميتين مهددا. «ثم انتهت الأمور كلها بسلام إلى حفنة من التراب الباهت». لهذا إذن كان تقافز بينديكو: لأنه سينتهي إلى تراب. بهذا التراب ينتهي الكتاب الذي يستحضر روائح الفردوس، ليحتفل بالعالم، لكن الاحتفال الإيروتيكي لا يقف عند حدوده. في الفصل قبل الأخير من الرواية يصف الأمير الموت. ويمكن مقارنة هذا الفصل دون خشية مع رواية تولستوي «موت إيفان إيليتش». وصف الموت من الداخل ربما يكون من الأمور المستعصية على الأدب العظيم، ربما تستطيع الموسيقى القيام بذلك: وصف الموت من وجهة نظر المحتضر؟ عند محطة كاتانيا يرى الأمير بشكل عابر امرأة مثيرة ترتدي فستانا بنيا وقفازات شامواه، مثل تادسيو الذي يجذب أشباح المحتضر في رواية «موت في فينيسيا»، تجذب هذه المرأة الأمير إلى الموت، أكثر المؤامرات الإيروتيكية عمقا. على المرء

أن يقرأ مشهد الموت هذا ويحكم بنفسه، إن لم يكن نابوكوف حمارا ولو على الأقل لمرة واحدة في حياته؟

دائما خلف السلاحف

خورخي لويس بورخيس

من الخطأ أن تفتح أحد مجلدات مقالات الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس. أعني أنه من الخطأ فعل ذلك لو كان لديك خطط لعمل أي شيء آخر خلال هذا اليوم. فهذه المقالات تشبه جبل المغناطيس في الحكايات الخيالية، لا يقع المرء في مجالها إلا وانجذب إليها وبقي ملتصقا لساعات طويلة. يقرأ المرء مقالين صغيرين أو ثلاثة ويقلب الصفحة بحثا عن الرابع ويجد ضالته في الخامس ويغوص في القراءة ساعات طوال وهو في حالة الاهتمام المغمور بأقصى متعة ممكنة.

ما هو ذاك الشيء الجذاب لهذه الدرجة لدى بورخيس؟ وما الذي يجعل الخلط بينه وبين كتاب آخرين غير ممكن؟ يمكننا إيضاح ذلك من خلال مثال واحد. في عام 1916 قرر بورخيس أن يهب نفسه لدراسة آداب الشرق. وعندما قرأ بشغف وإيمان الترجمة الإنجليزية لفيلسوف صيني ما، اصطدم بفقرة مثيرة للتأمل. تقول العبارة: «لا مانع لدى محكوم عليه بالإعدام أن ينتقل إلى الهاوية، لأنه قد انتهى من حياته». ثمة نجمة صغيرة في آخر الجملة تحيل القارئ المتحمس إلى حاشية سفلية يقول فيها المترجم إنه يفضل ترجمته على ترجمة أستاذ منافس في الآداب الصينية نقل هذه العبارة كالتالي: «الخدام يدمرون

الأعمال الفنية كي لا يتوجب عليهم تقييم جمالياتها وعيوبها». هنا توقف بورخيس الشاب عن القراءة، قائلا «لقد تسلل تشككك غامض إلى روحي».

تعد هزلية الوصف شيئا مألوفا لنبرة كاتب يشكل الهزل والسخرية من الذات الجانب الأعظم من مغناطيسيته الغامضة. بورخيس جاد إزاء موضوعاته لكنه غير جاد إزاء نفسه، فمن صفاته الأكثر جذبا أنه يستطيع بصورة غير ملفتة السخرية من ذاته بشكل متكرر. هذه الصفة مرتبطة بلا شك بكونه من أتباع شوبنهاور الذي تعلم من أجله اللغة الألمانية. والملفت أننا سنجد من بين أتباع شوبنهاور كثيرا من الكتاب الهزليين، ومن الملفت أيضا أننا نادرا ما سنجد بينهم من لديه صفات إدعاء الأهمية والتعقيد والأبهة الكاذبة. وبعكس الهيغليين يملك أتباع شوبنهاور حسا لتفاصيل العالم الكوميدية التي يصبحون هم مركزها. هذا الحس يحدد النبرة لدى بورخيس الذي لم يكن أبدا فخيما، ويتردد مع هذا الحس أيضا رنين أصيل لا لبس فيه، شيء غير بلاغي، شديد التوق إلى المعرفة ويسعى لنقل صورة أمينة. إنه صوت لا يقبل التزييف، لأن المسألة لا تتعلق بالأسلوب وإنما بالشخصية. تكمن السخرية في أن موضوع بورخيس الأثير هو مقولة لا يحتاج دحضها إمبريقيا إلا بضع ثوان. فمن المفترض ألا يستطيع أخيل العداء الأسرع أن يتجاوز سلحفاة انطلقت قبله في السباق؟ للأسف لن يستطيع، ففي نهاية المطاف إذا خطا أخيل مترا، ستتقدمه السلحفاة

بعشرة سنتمترات، وإذا قطع أخيل السنتمترات العشرة ستقطع السلحفاة سنتمترا، وإذا قطع أخيل هذا السنتمتر ستقطع السلحفاة مليمترا وهكذا إلى ما لا نهاية. ما هو مألوف لدى بورخيس هو أنه خلافا لهذا الفيلسوف الصيني المتعدد التفاسير، قد عذب نفسه طوال حياته وباستمتاع بالمفارقة الثانية لزينون. للسلحفاة التي لا يمكن اللحاق بها صدفة صلبة، يستند عليها كل جوهر هذه الفلسفة التي يدين بها للفيلسوف الألماني، لكن ما يعرضه مقال بورخيس «تجليات السلحفاة» يتخطى شوبنهاور، وهو لا يكتفي بإثبات الطابع المهلوس للعالم الذي يقول عنه إن كل المثاليين يسلمون به، بل ويضيف: ولنفعل ما لم يفعله أي مثالي إلى الآن: لنبحث عن أشياء وهمية تؤكد ذلك الطابع، وسوف نجدها فيما أعتقد في نقائض كانط وفي جدل زينون. صحيح أننا قد حلمنا بالعالم حاضرا في المكان ومقيدا بالزمان، لكننا سمحنا في معماره بفراغات ضيقة وأبدية من العبث من أجل أن نعرف أنه زائف.»[1] يا لها من خلاصة شعرية يستقيها بورخيس من التقدم الآخذ في الانحسار للسلحفاة المتهادية طويلة العمر. لكن الأمر لا يقتصر على الشعرية. لو عاش بورخيس في القرن الحادي والعشرين (توفي عام 1986) لشعر بالإطراء بسبب التأملات النظرية الورادة من مجال الفيزياء، إذ لا يتورع بعض العلماء المتميزين في هذا

1- استندنا هنا بتصرف إلى ترجمة خليل كلفت لنص «تجليات السلحفاة»، من كتاب بورخيس، مختارات من الفانتازيا والميتافيزيقا الصادر عن دار شرقيات بالقاهرة عام 2000. (المترجم)

المجال عن ضم صوتهم إلى بورخيس ويطالبون بدراسة العالم ليس فقط على أساس نماذج متماسكة ومنسجمة، بل على العكس لا بد من البحث عن عيوب في نسيجه.

ما تقدمه لنا أفلام «كترومان شو» و«ماتريكس» بشكل شعبي يعد في زوايا نائية من العلوم الطبيعية لعبة فكرية خطرة. لو لم يكن عالمنا حلما، فهل من الممكن أن يكون برنامج محاكاة كونيا، وإن كان كذلك فإنه سيكشف نفسه من خلال أخطاء برمجة صغيرة، إنها عيوب النسيج تلك، أركان الوهم التي يتحدث عنها بورخيس. مثل هذه الأخطاء يمكنها أن تسبب اهتزازات في ثوابت الطبيعة، مما يشير إلى أن ثمة حاجة إلى ترقيع الأخطاء ولا بد لأحد أن يقوم بالبرمجة اللازمة لاستدراك هذه الأخطاء. إنه تخيل يجعل رأسنا يدور. وبالضبط هذه القدرة على جعل رأسنا يدور تعد من عوامل الجذب القوية لصديق السلحفاة الحالم الذي يفهم روح الطبيعة أكثر بكثير من بعض الماديين العنيدين.

يبقى بورخيس مثله مثل قليلين آخرين وفيا لمعنى المقالة، إنه يحاول أن يرسل أفكاره في كل الاتجاهات الممكنة. وتنطوي هذه الأفكار أحيانا على مخاطرة وهي دائما متفردة وكثيرا ما لا نلتفت لهذا التفرد إلا بعد فترة من الزمن. وعلى النقيض من ذلك فإن غياب هذا التفرد لا يظهر لدى بعض الكتاب إلا بعد فترة من التأخير. كثير من المعاصرين يبدون في الظاهر متفردين، لأنهم يسبقون روح عصرهم، مثلما تسبق

السلحفاة أخيل. لكن عند النظر إلى الوراء تتلاشى الفوارق ويدرك المرء أن السيد فلان كان دائما طيعا وسبح في اتجاه الموج. يكتسب بورخيس مزيدا من المجد مع مرور كل عقد، فتفرده ليس ظاهريا بل حقيقيا وهذا هو أحد الأسباب التي تجعله لا يتقادم ولا يتراكم عليه غبار الزمن.

التفرد لا يعني بالطبع ألا يقوم بتكرار التطرق إلى موضوعات معينة، فمن خصائص هذا الكاتب أنه يحوي مكتبة كاملة في ذاكرته التي تشبه عش النسر، ورغم ذلك دائما ما يعاود الرجوع إلى بعض الحكايات المفضلة لديه. لقد بقي بورخيس وفيا طوال حياته لدائرة محدودة من الموضوعات مثل السلحفاة والنمر والفراسة الصينية وعندليب كيتس والحلم، كما أن من بينها المتاهة والمرآة وحكايات ألف ليلة وليلة والجاوتشو الطاعن بالسكين[1]، وأوسكار وايلد المحب للحقيقة. كما ينتمي نيتشه إلى دائرته، فمفاد الزفرة البورخيسية التقليدية هو: «لليل العود الأبدي سأعود أبدا».

من ناحية أخرى تظهر أعماله الصحفية المنوعة عظم المساحة التي يتحسسها بحراشفه الفكرية. لقد كان على معرفة كبيرة بالكابالا ودانتي، وكتاب القصائد الملحمية الإنجليزية القديمة وثيرفانتس. ومثلما كان عارفا بأنبل كتاب الطليعة، أو بتاريخ التانغو الأرجنتيني

1- اسم رعاة البقر في أمريكا اللاتينية، والمقصود هنا الإشارة لمقالات بورخيس عن قصيدة خوسيه هيرنانديث الملحمية «مارتين فييرو». (المترجم)

الذي كتب عنه أحد أجمل مقالاته، فلم يحتقر فن السينما الذي أخذ نجمه في الصعود (لقد رأى أن حبكة فيلم «سايكو» أفضل من حبكة «د. جيكل ومستر هايد»). كما لم يحتقر مطلقا الرواية البوليسية كجنس أدبي، وأثبت ذلك من خلال محاولته كتابتها. في المقابل فإنه لم يظهر تقديرا لأندريه بريتون وما أسماه بـ«شعوذته الورقية». لم ينخدع بورخيس بأي شيء بسهولة. والشيء المدهش في أحكامه ليومنا هذا - أو بالأحرى مع مرور الوقت - هو حسه الذي لا يخطئ لما سيبقى.

من الغني عن البيان اليوم الحديث عن ألفرد دوبلين كواحد من كتاب النثر العظام. لكن الأرجنتيني بورخيس قد أدرك ذلك مع صدور روايته الأولى «قفزات وانغ لون الثلاث». كذلك كان الحال مع فلان أوبريان الذي صار يُعرف منذ 1990 وبفضل هاري روفولت بأنه النقيض الحاد لجويس. إلا أن بورخيس أثناء هجومه على الأيقونة المقدسة للأدب المعاصر، لم يتخل عن دعابته: «كتاب جويس الجديد» هو عنوان المراجعة التي نُشرت في السادس عشر من يونيو عام 1939 وجاء فيها أنه أخيرا صدر عمل لم يكتمل بعد Work in Progress واسمه الحالي «صحوة فينيغان»، وهو يمثل، كما يُزعم، الثمرة الناضجة والمشبعة بالضوء لستة عشر عاما من العمل الأدبي. وقد قام كاتب المقال بدراسة الكتاب بذهول شديد واستطاع بدون حماس أن يفك شفرة نحو تسع أو عشر من تلك الألاعيب اللفظية

وقرأ مديحا خجولا للكتاب نُشر في ملحق التايمز والـ«نوفيل ريفو فرانسيز N.R.F»

وهو يرى أن جويس بلا شك واحد من أعظم من كتاب عصره ولغويا ربما يكون أولهم. لكن «صحوة فينيغان» عبارة عن تراص للألعاب اللفظية يتم بلغة إنجليزية متخيلة ويصعب وصفها بأنها غير فاشلة. «كلمة Ameise هي كلمة ألمانية تعني نملة وamazing هي كلمة إنجليزية تفيد الدهشة وفي عمل جويس غير المكتمل يصك جويس تعبير ameising للتعبير عن اندهاش النملة». وبعد أن يسوق مثلا آخر ربما ليس على هذه الدرجة من البؤس، يصل بورخيس إلى خلاصة مفادها أن لويس كارول مارس هذه اللعبة بنجاح أكبر بكثير. يتطابق هذا الرأي في «صحوة فينيغان» تقريبا مع رأي منافسه نابوكوف الذي قارن الكتاب بشخير عال في غرفة مجاورة.

ليست الأحكام الحرة الواثقة هي وحدها ما يجعل مقالات بورخيس مقنعة، فكما تنحو بنا قصصه إلى التأمل، تميل مقالاته إلى القص. فالمقال لدى بورخيس هو جنس شعري مستقل وليس فقط أداة لنقل الآراء والأفكار. لكن هذا لا يعني أنه كان أشبه بشاعر متأنق. لقد كان على العكس مقتضبا في أسلوبه ويعيش على هذا الاقتضاب. يعمل بورخيس لخمس سنوات على حكاية حتى تتحول إلى قصة: مثلما تمكن في مقدمته للترجمة الإسبانية لرواية «المسخ» أن يقدم كافكا في ثلاث صفحات فقط وذلك في عام 1938، وقد اتسمت

هذه الصفحات بزخم لا يُبارى. الشيء الآخر الذي لا يقل إبهارا هو قدرته على كتابة صفحات كاملة عن كلمة واحدة، فحسبما يعتقد بورخيس تكمن في الكلمة كما في داخل حبة البندق «موناده»[1] لعالم جمالي كامل. لذلك فهو يستغرق وقتا طويلا في تأمل أن القمر، ولأنه في الألمانية مذكر، فبإمكان نيتشه أن يجعله راهبا يتأمل الأرض بنهم، أو قطا يسير فوق بساطه المليء بالنجوم.

أحب بورخيس الاستعارات التي كان ينجذب إليها عندما تزداد الأمور عمقا. ما هو الزمن؟ إنه النهر الذي ينفلت مني، «لكنني أنا النهر»، والزمن نمر يفترسه، «لكنني أنا النمر»، إنه النار التي تلتهمه، «لكنني أنا النار»، الخلاصة للمفاجأة هي أن «العالم للأسف – حقا – للأسف هو أنا بورخيس».

كان بورخيس يواجه ما هو حقيقي ومؤسف باعتدال وقد أتاح له قدره ذلك، في السابق عندما كان يعمل أمينا لمكتبة كان زملاؤه القلقون عليه يحثونه على العمل بإيقاع بطيء، فكان يهددهم جميعا بأنهم سيفقدون عملهم، وينتهي به المطاف إلى استيفاء واجبه اليومي بانسحابه مع غيبون أو شو إلى قبو المعهد. وعندما عُين بعد الثورة عام 1955 مديرا للمكتبة الوطنية في بوينيس أيريس، لم يكن قادرا على تفحص كنوزه. إنها سخرية الرب الكبيرة، ففي اللحظة التي

1– وفقا لمفهوم الفيلسوف الألماني لايبنتس تعد «الموناده» بمثابة ذرة ميتافيزيقية أو نقطة ذات روح. (المترجم)

صار بورخيس يحتكم فيها على أكثر من ثمانمئة ألف كتاب أُصيب بالعمى.

لم يعترض بورخيس على ذلك، بل تقبل انحسار نور عينيه. ونظم هذا المزيج من التواضع والكبرياء داخله في عقد كريم لائق، فقال إن كوليردج ودي كوينسي كانا يعرفان دائما قبل أن يكتبا سطرا واحدا أن مصيرهما أدبي وهذا يسري عليه أيضا. لقد شعر دائما أن أشياء كثيرة سيئة وبعض الأشياء الجيدة قد حدثت له وهي تتحول بمرور الوقت إلى كلمات، «وبالأخص الأشياء السيئة، لأن السعادة لا تحتاج إلى تحول: السعادة غايتها في ذاتها».

ولهذا الأمر وقع حزين بما فيه الكفاية. لقد عاش بورخيس مثل كثير من الأدباء للأدب وحده. وعشق النساء بحذر وعن بعد وقد تزوج للمرة الأولى في الثامنة والستين، أي في سن يترمل فيه آخرون. ولم يتخلص من أسر أمه إلا بعد وفاتها، ولم يكن لديه أطفال رغم عشقه لهم. لقد انتُزعت منه سعادته الكبرى المتمثلة في القراءة. ولم يجد السلوى في العقيدة. ومع هذا تنطبق الأوصاف التي نعت بها أحد الكتاب الكاثوليكيين، أكثر ما تنطبق عليه هو ذاته. لقد أشاد بورخيس كثيرا بغيلبرت كيث تشيسترتون واصفا إياه بأنه من الكتاب القلائل الذين يستطيعون منافسته، وأضاف أنه من غير الضروري الحديث عن سحر وبريق تشيسترتون، فكاتب المقال يريد أن يذكر فضائل أخرى للمؤلف: وهي تواضعه وتهذبه الملفتين.

التواضع والأدب الجم والبريق والسحر، كلها أشياء يتميز بها بورخيس الذي يزداد مجده عاما بعد عام. وإذا كان لدى المرء شيء آخر يفعله فمن الأفضل ألا يفتح كتابا لبورخيس. ومن يترك نفسه للتجوال في محيط جبل المغناطيس فسيدرك أن بورخيس محق في رؤيته بأن بهذه النصوص شكلا من أشكال السعادة.

الرجل الذي كان الأحد

غيلبرت كيث تشيسترتون

عندما قام الرجل المهذب من مقعده في الحافلة من أجل أن يفسح مكانا لثلاث نساء، ربما لم يكن كل ركاب الحافلة على علم بأن هذا الجنتلمان رجل له ثقله في عالم الأدب. عندما تُوفي غيلبرت كيث تشيسترتون عام 1936 ولم يكد يتخطى الستين من العمر كان قد خلف وراءه أعمالا أدبية تقارب المئة كتاب. وهي تكاد تكون في ثرائها الأدبي أرضا بكر لم تستكشف بعد. لقد شاع في ألمانيا منذ وقت طويل وبسبب تحويل قصص «الأب براون» إلى فيلم سينمائي بائس («الخروف الأسود» من إنتاج عام 1960، وبطولة هاينتس رومان)، أن هذه القصص البوليسية ليست هي أفضل أعماله. ليس تشيسترتون بالروائي الضئيل الحجم، لكنه عملاق في فن كتابة المقال. كان عامه الرائع هو 1908 حين صدر كتابه «تشدد Orthodoxy» الذي دافع فيه عن العقيدة الأنغليكانية وأيضا أعظم رواياته، «الرجل الذي كان الخميس». متأبطا هذين الكتابين الصغيري الحجم وحدهما، يمكن لتشيسترتون أن يعبر خالي البال وهو يصفر بوابات القرون القادمة. لكن إلى جانب هذين العملين الفريدين ثمة تل من الدراسات والقصص والمقالات التي لا تقل براعة عنهما. لغة هذه الأعمال وطابعها الفكه يعدان مصدرا دائما للبهجة. ما يستخلصه تشيسترتون من اللغة

الإنجليزية يجعل كل متشبث بالألمانية يشعر بغيرة ملتاعة – فلغته تتسم بإتقان مدروس على مستوى البيان والإيقاع والموسيقى، بتتابعات إيقاعية متراقصة وتوريات عصية على الترجمة. يجوز لنا القول إنه نثر للآلهة، حتى لو لم يوافق ذلك هوى تشيسترتون التوحيدي.

يا للأشياء الكثيرة التي يمكن للمرء أن يتعلمها منه! أو بعبارة أصح يا لكثرة الأشياء التي كان بإمكاننا أن نتعلمها منه. في عام 1910 قام تشيسترتون بشرح الاشتراكية بطريقة تنبؤية وبهزلية مخجلة، مستعينا بمثل المظلة وعصا الخروج. أيهما يداوم المرء على تركه في البيت؟ إنها المظلة، رغم حاجة المرء الفعلية إليها، بعكس العصا التي لا فائدة منها. وانطلاقا من هذه الحاجة الإنسانية إلى ما لا لزوم له، يستخلص تشيسترتون عيوب الاشتراكية التي تنبأ بشكل صحيح بفشلها. لكنه لم يكن أقل قسوة على الرأسمالية التي كان احتقاره لها أكثر رسوخا. كان تشيسترتون صديقا متحمسا للفقراء وللشعب، ولم يترفع عنهما أبدا. كان مناصرا لاستقلال أيرلندا وأحد المعارضين القلائل لحرب البوير. وعندما ظهر علم تحسين السلالات eugenics، علق بأنه يفضل عنه rheumatics أي الروماتيزم. كانت الرفقة comradeship باعترافها بالضعف الإنساني هي أكثر الأشياء المحببة إليه، ملمحا إلى أننا لا نجلس جميعا في القارب نفسه فحسب، بل وجميعنا مصاب بدوار البحر. وهو يقول وسط تهكمات معارضيه المتكبرين إنه ليست ثمة كلمات في الإنجليزية أنبل

من Public Hosus أي الحانة. وقد يكون لقضائه أوقاتا طويلة في الحانات علاقة بفلسفته المتعلقة بالزواج التي يلخصها في عبارته القائلة بأنه تعرف على زيجات كثيرة سعيدة لكنه لم يجد أبدا زيجة راضية. (زواجه هو نفسه اعُتبر زواجا عذريا وبلا أطفال).

حيثما يطلق تشيسترتون نكاتا، تكمن مشكلة مدفونة. لقد ظل طوال حياته كاتبا نشطا ومفكرا مستقلا لا يخشى الوقوف في وجه الأغلبية. كان تحوله إلى الكاثوليكية فصلا غير معتاد في انجلترا الأنغليكانية. في عام 1922 أصبح مؤلف كتاب «تشدد» كاثوليكيا. وتقول سكرتيرته إنه لم يبدأ أبدا في إملائها قبل أن يكون قد رسم بسيجاره وبشكل غير لافت علامة الصليب. لم يعجب كل قرائه بهذا الصليب الذي يخيم فوق كتاباته. لم ير فيه توماس مان الذي وُلد بعده بعام سوى هذا الجانب الكنسي روحا وشكلا. وقد اعتبر ما كتبه الكاتب الكاثوليكي عن نيتشه محض «هراء». أما جورج برنارد شو فكان أكثر تسامحا وقال عن تشيسترتون الذي كان يتمتع بتقديره، إن الفاتيكان عبارة عن قارب صغير سينقلب لو وطأه تشيسترتون.

إضافة إلى الضخامة التي يتقاسمها مع شخصية الزعيم الغامض صنداي في رواية «الرجل الذي كان الخميس»، يتمتع تشيسترتون بحيوية طفل كبير. هذه الطفولة تصبغ لاهوته أيضا. ولا ينعكس هذا اللاهوت في قصصه البوليسية فقط لمجرد أن بطلها قس. لقد لاحظ عالم لغوي نابه أن ثمة طريق نمل يمر عبر بناء قصص «الأب براون».

ينكشف الأشرار في هذه القصص من خلال سمة واحدة وهي أنهم لا يغمزون. وهذه سمة من سمات الآلهة لدى الهندوس. العين التي لا تتحرك هي صورة التفرد.لكننا نجدها لدى تشيسترتون هي سمة القتلة ذوي النظرة المتحجرة، والأشرار الذين يثيرون الشكوك بثباتهم. والسر في ذلك يكمن في رفض تشيسترتون للتصور الباطني أو الصوفي عن الإله، فهو يرى أن الله موجود في الخارج ولا يمكن التحكم فيه، وأن النرفانا مملة، فيما يعتبر الوجود شيئا مثيرا، حيث يكتب في سيرته الذاتية: Existence is still a strange thing to me، and as a stranger I give it welcome.

وهو يضرب مثالا على هذا الإحساس في مقال يحكي فيه عن رحلة عطلة قضاها في بلجيكا. شاعرا بالملل وعدم الرغبة يتيه مع صديق له في الشوارع تحت المطر ويكتشف أنه قد وصل إلى مدينة أخرى غير التي كان يتوقعها. عندئذ وبشكل مفاجئ تماما غمر الفرح قلبه. ولم هذا؟ لقد فهم تشيسترتون تيهه البلجيكي باعتباره مغامرة وجودية بحتة. وهذا ما جعله على هذه الدرجة من الروعة والغرابة في الوقت ذاته، فنحن موجودون في العالم الخطأ. تكمن مغامرة الوجود والسعادة الحقيقية النابعة منه في أننا لا ننتمي إلى هنا: «لقد أخطأنا طريقنا».

إن عدم قدرته على التخلي عن الدهشة هو جوهر لاهوته الطفولي. وقد طور تشيسترتون هذا اللاهوت في أحد فصول كتاب «تشدد»

عندما قام بشرح مغزى الحكايات الخيالية. هذا المغزى مرتبط دائما بأداة الشرط «لو». في الحكايات تستند سعادة غير مفهومة على شرط غير مفهوم. تستطيع العيش في قصر من الذهب والياقوت الأزرق، لو لم تنطق بكلمة «ثور». ستعيش في سعادة وهناء مع ابنة الملك لو لم تدعها ترى أبدا أي بصلة. هذا المنطق يسري بشكل عام. تُفتح علبة ويخرج منها كل بلاء العالم. يشعل مصباح ومعه يختفي الحب. «تؤكل تفاحة ويختفي معها الرجاء الإلهي».

بهذه الطريقة ينتقل تشيسترتون لاحقا من الإيمان الطفولي إلى فردوس العقيدة الكاثوليكية. الأطفال يرغبون في التكرار الدائم للأشياء دون أي تغيير، ولذلك يصيحون طوال الوقت «مرة أخرى»، إلى حد يفقد البالغ القدرة على الاستمرار في مجاراتهم. ربما يقول «أبانا الذي في السماء» الذي ربما يكون أصغر منا، للشمس كل صباح «مرة أخرى» وفي المساء يقولها للقمر. ربما تسود في الطبيعة لعبة تكرار إلهي؟ إنها نسخة تشيسترتون الطفولية للعود الأبدي.

لكن رسول العود الأبدي الألماني كان يرى الأمور من منظور آخر. لم يتوقف تشيسترتون عن توجيه سهام النقد لنيتشه. لقد أعلن نيتشه موت الإله الذي اعتبره تشيسترتون حيا وصاخبا. كان نيتشه خصما له مكانته، لكن انتقادات تشيسترتون له لم تكن أبدا محض هراء. ربما كان تشيسترتون هو قرينه الوحيد. برميل النبيذ المتجول وصاحب الصداع النصفي الحاد يسيران مثل سانشو بانزا ودون كيخوته على

مطيتيهما باتجاه غسق العدم. صورة غريبة ومؤثرة من صور تاريخ الفكر، لم ينل السمين فيها إلى الآن إلا القليل جدا من الإعجاب.

بالكبريت ضد قرطاج

لكن هذا الإعجاب لم يفت على المبدع الأرجنتيني الأعمى. امتدح بورخيس أشياء كثيرة لدى تشيسترتون وخصوصا لغته المجازية بتركيبتها الشعرية الموحية بالتناقض - واصفا إياها بأنها مرمرية مثل ضوء القمر الثابت، ذهبية مثل نار متجمدة...

في مهد غيلبرت الصغير لم تكن فقط ثمة ربات فن بل وأيضا غورغونات. هؤلاء كن يوفرن الانتشاء والأخريات يخلقن المفارقات. من أكثر الملامح الملفتة لهذا الكاتب هو أنه كان يعشق قلب الأشياء رأسا على عقب بسعادة طفولية. الشاعرية غير موجودة لديه في مناظر الطبيعية الربيعية، بل في المدينة الكبيرة وسخامها. ليس المجرم هو المتآمر، بل الأخلاقي. ماذ يفعل السفر بالإنسان؟ إنه يضيق أفقه.

توجد مثل هذه المقولات لديه بكثرة تدعو إلى السخرية. لهذا فاض الكيل بماكس بيربوم وتقمص أسلوب تشيسترتون في كتابة مقالة بعنوان لماذا يعتبر عيد الميلاد المجيد يوماً حزيناً؟ وبالفعل تكتسب تقنية قلب الأشياء لدى تشيسترتون أحيانا ملامح دمية مدربة بعناية على هذا العمل الروتيني. لكن قلب الأشياء لا يعد لديه مجرد أسلوب بلاغي، إنه خميرته المعرفية وبه يضع الأساس لكل عالمه الميتافيزيقي. إنها طريقة مشابهة لطريقة الصوفي الذي لا يتردد إذا رأى حقيقتين

متناقضتين أن يأخذهما سويا ومعهما تناقضهما. لكن تشيسترتون يحافظ دائما على أسلوبه المستقيم، حتى عندما يقوم بتصعيد بلاغي أو بهدهدة فكرة ما، أو يواصل المجادلة ببراعة حول آرائه. ورغم التأسد الذي يبديه في الكتابات التي يدافع فيها عن مواقفه، إلا أنه يظل أمام الفن حملَ التأمل الصافي.

تشيسترتون فريد من نوعه أيضا كقارئ. لقد وصف إليوت مقدماته لأعمال ديكنز بأنها أفضل ما كُتب بهذا الخصوص. كما ألف مقالا رائعا عن والترْسكوت، تعطي كثير من فقراته انطباعا بأنه يكتب وصفا ذاتيا. لكن دراسته عن ستيفنسون وعمله الرئيس «د. جيكل ومستر هايد» هي الأكثر دلالة، لا سيما لو أدركنا ظلال شخصية تشيسترتون التي أعطت عمقا أكبر لهذه الدراسة.

تطرق تشيسترتون إلى الانجذاب إلى الأشياء المزرية وصدمة الشر التي غيرت مسار حياة ستيفنسون والتي كان لها الفضل في وجود الرواية. وخلال تحليله للعمل يعود مرارا إلى ثلاث فرضيات مفادها أن هذه القصة الفظيعة تستند إلى تجربة معاشة وأن هذه التجربة حدثت في فترة الشباب وأن لها طبيعة جنسية. يتحدث تشيسترتون عن قضم تفاحة المعرفة التي كانت خشبية. وهو يذكرنا بلب القصة التي لا تتحدث عن رجل يكتشف أنه شخصان، بل عن رجلين يكتشفان أنهما شخص واحد.

وهو هنا يذكرنا بتناوله الشعري للموضوع في قصيدته المبكرة Thou shall not kill. إنها واحدة من الشواهد الأدبية القليلة لهذه الأزمة المشؤومة التي دفعت بتشيسترتون الشاب إلى شفا الهاوية التي لم ينقذه من القفز فيها سوى الإيمان. تحكي أبيات القصيدة عن رجل لا يطيق رجلا آخر. ويقرر قتل هذا الآخر، ويسحب السكين فعلا، عندئذ يحذره صوت قائلا بأنه سيدفع العالم كله ثمنا لهذه الروح – «Now know well your deed and purpose. Slay».

لكنه يترك السكين تسقط ويلتفت إلى الآخر:

–I turned and laughed: for there no one by
The man that I had sought to slay was I

عانى تشيسترتون مبكرا من مظهره. في مذكرات فترة الأزمة ما بين عامي 1902 و1904 نجد دلائل على انقسام الأنا. كل أنا تعادي الأخرى مثل الرأسين المواجهين لبعضهما في إحدى رسوماته – لقد كان رساما رائعا – اللذين ينبثقان من جذع واحد ويكشران عن أنيابهما لبعضهما بعضاً. وكما هي الحال لدى ستيفنسون فإن الضحية والجلاد هما شخص واحد والأنايان مجبرتان على العيش سويا. ولا بد أن فكرة التخلص من هذا الوحش المزدوج قد ساورت تشيسترتون. ولا يمكن تفسير أراء له جرحت الشعور العام الذي كان يقدره كثيرا، من قبيل إن القاتل أقل شرا من المنتحر لأن الأول يقتل شخصا واحدا

فقط، فيما يقتل الأخير البشرية جمعاء، لا يمكن تفسيرها إلا من خلال هذا العداء الحميمي لذاته، وقربه من الانتحار الذي لم تفصله عنه ذات مرة سوى خطوة واحدة.

ولغاية يومنا هذا لم نعرف بالضبط طبيعة هذا الشيء الشرير الذي كان يجذبه ويجعله ينظر إلى الهاوية، والذي يلمح له في سيرته الذاتية. بعد ذلك عاش تشيسترتون حياة تستحق في نظر معجبيه أن ينال التطويب. فلم توجد في هذه الحياة سوى امرأة واحدة تزوجها عام 1901. وهي لا تظهر مطلقاً في أعماله. في روايته الأولى «نابليون نوتينغ هيل» لا نجد امرأة واحدة. والملفت أن عالمه الروائي ظل فيما بعد خاليا من النساء. في المقابل يظهر فيها بشكل متكرر صبي شرير يُوصف بشكل تفصيلي ملحوظ. نموذج مريب بنظرة برونزية، إنه كالحية كما ينظر لها الأرنب – مشعة وشريرة – وربما ينبعث شرها من إشعاعها.

الشر الأزلي هو أيضا أفريقيا، قرطاج التي يقول تشيسترتون عنها في مقاله Everlasting Man إن انتصارها على روما كان يعني انهيار البشرية. إنه مقال ملفت لا سيما وأنه ينضح بحماسة لا تتفق وروح المسيحية. يعمر تشيسترتون منجنيقات الكبريت ويقذف بوابل من النيران العالم الغريب ووسوساته الوثنية «عن حب أفظع كثيرا من الكره»، وهذا يجعلنا نتساءل: أليس من الممكن أن تكون قرطاج هي ما يسميه نيتشه بالديونيسي، وأنه كانت ثمة أفريقيا

بداخل تشيسترتون كان يحاربها بشتى الوسائل، حتى بالسكين الذي أسقطته أناه الشعرية في آخر لحظة.

هل الجانب المظلم لدى تشيسترتون هو ما يجعله في يومنا هذا لا يزال جذابا، الوجه الآخر للبريق، ذاك الملفوف في عباءة القديس؟ يمكننا أن ننظر للأمر على هذا النحو، كما فعل بورخيس. لقد كان هو من انتبه إلى التفاصيل اللعينة التي تغلغلت في عالم تشيسترتون الكاثوليكي. وقد استنتج من ذلك أن تشيسترتون سعى لحماية نفسه من أن يصبح مثل كافكا أو إدغار ألان بو، وأنه قرر أن ينهج طريق التفاؤل والإيمان، لكن أناه كانت تميل بطبيعتها إلى الكابوس.

كما كان بورخيس أيضا هو من شكر تشيسترتون على كونه قد أصبح هو نفسه ولم يضف إلى العالم كاتبا كابوسيا آخر. ربما بسبب غموضه، لم يكن لدى هذا الكاتب مفر من أن يصبح عميقا. وإن جاز لنا القول فإن هذا الغموض ليس بالشيء الجديد. المدهش لدى تشيسترتون هو العكس، فالمستودع السري الذي كان يستمد منه السعادة والذي كان يشع بشكل غريب ومتميز في كتاباته في عصر الفظائع البشرية، كان هو لفتة الترحيب بالوجود Welcom! التي بدت مستحيلة في الأدب المعاصر.

بروست الإنجليزي

أنتوني بول

ليلا، في الساعة الثالثة بدأ وضع أنتوني بول الصحي في التدهور وأُستدعي الطبيب. كان شابا حديث العهد بوظيفته وقد تبين أن له نفس الاسم العائلي Powell. خلال فترة الانتظار تحدث الطبيب مع ابنه الأكبر المخرج السينمائي تريسترام بول، عن المنطقة التي تنحدر منها عائلته في ويلز. لقد كان موقفا مشابها لما هو مألوف في روايات بول: غير متوقع على الإطلاق، وذا صلة بسلسلة النسب وهزلي وحزين. تُوفي توني بول في وقت لاحق خلال هذه الليلة، بسلام وعن عمر طويل ناهز الأربعة وتسعين عاما، بعد فترة طويلة من الوهن، محاطا بابنيه وزوجته فيوليت التي عاش معها زواجا دام خمسة وستين عاما وبأحفاده وأحفاد أبنائه الذين نعسوا في الاسطبلات الموجودة في الناحية الأخرى من المرج والتي أعيد بناؤها للسكنى.

ولقد أوصى بأن ينثر رماده في البحيرة القريبة من منزله في سومرست. أثناء تجمعنا على الشاطئ، قام ولداه بالتجديف إلى وسط البحيرة. ردد تريسترام أثناء نثره للرماد „Fear no more the heat of the sun». ورغم أن هذا البيت من مسرحية سيمبلين لشكسبير إلا أن المشهد يذكر أكثر بـ«موت أرثر» لتينيسون التي كانت

المسرحية المفضلة لدى بول. تساقط الثلج بنعومة، على غرار بداية ونهاية روايته «الرقص على موسيقى الزمن». (من مقدمة فرديناند ماونت لمذكرات بول «الإبقاء على الكرة تدور»).

من كان هذا الكاتب، بل ولنطرح سؤالا أبسط: كيف ينطق اسمه؟ لاسمه سجع مع كلمة Noël التي تعني عيد الميلاد بالفرنسية أي Po–ell هكذا شرح نطق اسمه أمام جمهور أجنبي، قائلا بأن نطقه يتحور في الريف فينطق تقريبا مثل كلمة Pole. وُلد أنتوني دايموك بول في عام 1905 في لندن كابن لمقدم في الجيش من عائلة من صغار الملاك. من عام 1919 إلى عام 1923 ذهب إلى مدرسة إيتون ثم درس من بعد ذلك في أوكسفورد وحتى عام 1926 حيث عاش فترة تعيسة من حياته، وكان خلالها على صلة بكتاب شبان مثل إيفلين ووه وغراهام غرين. في عام 1934 تزوج الليدي فيوليت باكنهام ابنة إيرل لونغفورد الخامس. قبل الحرب العالمية الثانية كتب بول سيناريوهات أفلام لشركة وارنر براذرس وكتب أولى رواياته: إلى جانب ذلك بدأ يشق طريقه كناقد أدبي. بعد الحرب التي خدم فيها لفترة قصيرة في الوحدة الويلزية التابعة لوالده، صار من كتاب ملحق التايمز الأدبي ولاحقا أحد المسؤولين عن إصدار مجلة Punch. وسمح له إرث صغير بشراء مقر ريفي خصصه للانكباب على كتابة عمله الرئيس «الرقص على موسيقى الزمن». بداية من عام 1951 صار بول ينشر كل عامين كتابا من هذه الرواية – النهر roman fleuve. في عام

1975 صدر الجزء الثاني عشر والأخير. وفي عيد ميلاده الثمانين أي بعد ذلك بعشر سنوات نال الكثير من التكريم. ولا بد أن تخطي أعضاء لجنة نوبل له كان من أخطاء السهو المعتادة لديهم. واصل بول الكتابة وتوفي في ظل الأجواء الهادئة التي أوردناها بأعلى في الثامن والعشرين من آذار عام 2000.

بخلاف «الرقص على موسيقى الزمن» شملت أعمال بول سبع روايات أخرى ومجلدين من المقالات النقدية وسيرة ذاتية، والمذكرات المعنونة «الإبقاء على الكرة تدور» وثلاثة مجلدات من اليوميات وسجل لتوثيق خطوات العمل - كل هذا دون أن نأتي على ذكر المسرحيات والقصائد التي نشرها أيضا. مع هذا فلم يكن بول من الكتاب الذين يكتبون بكثرة. مثل توماس مان كان يؤدي كل صباح حصته الصغيرة من الكتابة بما لا يتعدى ثلاثمائة كلمة. كان يقارن الكتابة برفع أوزان ثقيلة جدا ويعتبرها مهنة فظيعة للغاية. لكنه من جانب آخر كان يقول إنه لولا كتابة الرواية، ما كان سيعرف بأي حال من الأحوال ما الذي يمكنه عمله لقضاء فترة الصباح. الشيء المشين هو أن متتاليته الروائية لا تزال مجهولة على الجانب الآخر من بحر المانش.

ورغم وجود محاولات لنقل بول إلى الألمانية، إلا أنها قد فشلت جميعها. ما هو السبب في ذلك يا ترى؟ بالطبع ثمة مشكلات لغوية لا يمكن تفاديها - تتطلب لغة بول الساخرة الملتفة والتي تكاد تميل بشدة إلى اللاتينية وتتميز مع ذلك بانسيابيتها، مجهودات هائلة من

المترجم. لكن جويس وبروست قد تُرجما ولم يكن ثمة عائق أمام نجاح أعمالهما. كذلك الحال مع السبب الآخر المحتمل في عدم شهرة بول في أوروبا. عالم أنتوني بول عميق وأجواؤه بريطانية جدا، إذا تجنبنا القول إنها بريطانية قحة. لكن ألم يكن بروست شديد الفرنسية وجويس دبلنيا ولم يحل ذلك دون تحقيقهما للشهرة والمجد.

تمثلت المشكلة الكبرى في روح العصر التي غيرت كل شيء. فبول لم يستجب تماما لدعوة رامبو القديمة إلى العصرية المطلقة absolument moderne. لا يلحظ المرء في نثره أنه كُتب بعد بروست. لم يهتم هذا الكاتب مطلقا بالتيارات التي كانت تسود لفترة ثم تنحسر. فالآن وبعد انحسارها يمكننا أن نراه وقد برز وحيدا في شموخ.

ربما لم يف بول بمطلب رامبو القديم، لكنه استوفى ما هو أقدم منه: الرواية تخلق عالما. «الرقص على موسيقى الزمن» تعج بأكثر من أربعمائة شخصية رائعة وتعيد إحياء إنجلترا في الفترة ما بين 1920 و1970. ونحن نرى هذا العالم بعين الراوي نيكولاس جينكنز الذي سنرافقه طوال الاثني عشر مجلدا حتى شيخوخته. يذهب نيكولاس إلى مدرسة إيتون ويدرس في أوكسفورد (اسم المكانين لا يرد في الرواية). ثم يقع في غرام امرأة نبيلة تدخله إلى الأوساط التي تتحرك فيها.

وهنا بالضبط يمكن أن يكون السبب الأرجح لعدم نجاح بول في

ألمانيا. لقد انتشرت أحكام مسبقة عنه – ذاعت بالمصادفة أيضا ولفترة طويلة عن بروست، وهي إنه Snob أو مدع للعظمة. ولأن بول لا يتخفى مثل شخصيته الروائية لورد وورمينستر كمتشرد، بل يتحرك في أوساط هؤلاء الأعيان، فهو يعد مدعيا وكذلك تعد أعماله. وبغض النظر عن أن هذا لن يكون كافيا لإصدار حكم جمالي، فالمسألة خاطئة برمتها. كان هدف بول المعلن هو تحديث وصف حياة المجتمع الإنجليزي الذي كانت صورته لا تزال تحمل الصبغة التي صبغها بها كل من ثاكري وديكنز. ولا يمكن إلا لأعمى أن ينكر أنه قد بلغ هذا الهدف وخلد كل فئات وطبقات المجتمع الإنجليزي. كما أن التاريخ العظيم حاضر في كل عمله، بالطبع بصورة غير مباشرة، إنه حاضر في أصداء الخارج وفي شظايا الضحيج التي تتسلل إلى البيوت. ولهذا وكما هي الحال لدى بروست، لا ذكر لأرقام السنين في رواية بول الضخمة. ثمة مؤشرات نستطيع بمساعدتها أن نعرف موقعنا في نهر الزمن الجاري: مثلا ألغت انجلترا الذهب كمعيار لتحديد قيمة عملتها. لورد وورمينستر ذهب للمشاركة في الحرب الأهلية الإسبانية. والصحافة تناقش مسألة «تنازل» الملك عن العرش. ويقول السيد ويدمبربول إن أحد أفضل أصدقائه يهودي. أما عم نيكولاس فيلمح إلى أنه يحب هذا الرجل القصير الجديد في ألمانيا.

خلال ثلاثة مجلدات نعايش الحرب العالمية الثانية عن كتب من

منظور إنجليزي. يقوم نيكولاس جينكينز كضابط اتصال بالإشراف على القوات البولندية الحرة ويجلس طوال يومه في المكتب. صار للحرب أيضا مجرياتها اليومية المعتادة، بل وتعود نيكولاس، رغم فقدانه لكثير من أصدقائه، على الهجمات الألمانية الخاطفة. لم يسبق أن صُورت مجريات الحياة اليومية للحرب من الداخل بهذا التجسيد الواضح الذي نقلته الأجزاء من السادس إلى التاسع من «الرقص على موسيقى الزمن».

كانت مقدمات الحرب العالمية الثانية موجودة بالفعل في الحرب الأولى. في الجزء السادس الموسوم «The Kindly ones» يعود الراوي إلى طفولته ويصف اليوم الذي صحا فيه وبداخله إحساس غريب بأن شيئا سيئا سيحدث له. عبر مئات الصفحات يعرض الراوي لمسرحيات منزلية كانت تشغله في الماضي وبطلاها الرئيسيان هما الطاهي ألبرت ومشرفة المنزل. وكانت هذه الأخيرة تعاني من أن أشباحا تظهر لها ليلا، ولا يصدقها ألبرت المتشكك الذي كانت تحبه سرا. لم تتحمل هذه النفس المرهفة الضغط العصبي المزدوج للوعة الحب والخوف من الأشباح. وفي نهاية اليوم وعندما اجتمعت العائلة مع ضيوفها على مائدة الطعام، خرجت إليهم مشرفة المنزل لا لخدمة المائدة بل لتعلن تركها للعمل. لقد فعلت ذلك وهي عارية تماما.

ويظن القارئ حينها أن هذا الحدث كان سببا كافيا للقلق الذي شعر به نيكولاس عند صحوه. ولا سيما أن د. تريلوني وهو رئيس

طائفة تنذر بهلاك العالم قد وقف مع أتباعه الذين يلبسون أردية بيضاء أمام المنزل. لكن خاب ظن القراء، فالمفارقة ستأتي من بعد. في نهاية الكتاب السادس يسأل عم نيكولاس بشكل عارض إن كان أحد قد قرأ الصحيفة؟ في سرايفو قُتل ولي العهد النمساوي فرانز فرديناند. وفقط من خلال هذه النهاية ينكشف التركيب الغامض لهذا الجزء الذي لا يقصد بعنوانه «العطوفات» سوى ربات الانتقام الإغريقيات. لقد أُطلق سراح ربات الانتقام في هذا اليوم الذي ظهرت فيها مشرفة المنزل عارية في غرفة الطعام واندلعت فيه شرارة الحرب العالمية الأولى.

ديونيسي أنيق

الخلط بين أصغر الأشياء وأكبرها، بين المصادفة والقدر هو أحد المبادئ التي تقوم عليها متتالية بول الروائية كلها، كما يشي العنوان بذلك. عندما قرر بول الشروع في كتابة عمل روائي متعدد الأجزاء اكتشف في مجموعة مقتنيات والاس في لندن لوحة بوسين «الرقص على موسيقى الزمن». وعن هذه اللوحة الفريدة كتب في مذكراته يقول إن سحرا يكاد يكون أشبه بالتنويم المغناطيسي قد هيمن عليه أمامها. وعرف على الفور أن بوسين قد أضفى على الأقل لونا مهما على الروائية الناشئة. ومباشرة في بداية الجزء الأول الذي يحمل عنوان «مسألة تربية A question of Upbringing» يشعر نيكولاس بأنه يتذكر تلك اللوحة. إنه يرى عمال طرق وسط الجليد

يتحركون في دائرة حول النار. هؤلاء الرجال يستدعون لديه فجأة مشهد اللوحة الذي ترقص فيه فصول السنة وقد تشابكت أياديها في دائرة وهي تنظر للخارج، على موسيقى القيثارة، التي يعزفها رجل عار مجنح بلحية بيضاء. ومن طقوس هذا الرقص الذي لا يتسم دورانه بالانتظام، أن تتعثر بعض شخوص الرواية وتختفي من الصورة، ثم تظهر من بعد ذلك في وقت لاحق - مثل السيد ويدمربول الذي يتعثر فيه بطلنا بشكل متكرر. كما تنتمي مسحة إيروتيكة خفيفة لهذه الرقصة. وعلى غرار لوحة بوسين، ثمة شيء ديونيسي في رواية بول يجري كبحه ولجمه بأناقة. تحت سطح من البرودة المتهكمة، تلتهب الكثير من الغرائز العارية النهمة. وبوصفها مجازا للزمن تعطي لوحة بوسين النموذج للتتابع الزمني للسرد. إنها فصول السنة في رقصاتها الدوارة: يحرس فانيتاس أو العدم لعبة الغرائز. وكما لدى بروست نتعرف على الراوي في ربيع عمره ونتركه في الشتاء عندما يصبح كل شيء رماديا وأبيض.

كان مارسيل بروست أحد الكتاب المفضلين لدى بول والدليل بين على أنه تتلمذ على يده. وبالفعل يطلق على أنتوني بول اسم بروست الإنجليزي. وهذا أيضا كليشيه لكن له جوهرا حقيقيا. لا مجال لسوء الفهم: بروست يعد عبقرية لن تتكرر، وأنتوني بول هو واحد من أعظم كتاب قرنه، لكنه لا يضاهي بروست في قوة التصوير ولا في الميتافيزيقا الموجهة للداخل ولا في فن الوصف ولا الموسيقى

ولا الجرأة على مستوى الشكل. ومع ذلك فليس من المبالغة أن نقول إن متتالية بول الروائية تثير في نفس قارئها قدرا كبيرا من السعادة لا يتكرر إلا مع بروست.

ثمة تطابقات كثيرة بدءا من البناء الضخم للأجزاء الاثني عشر ووصولا إلى الشخصيات المنفردة. وأهمها راوي الأنا، الذي يتشابه في تموضعه لدى كل من بروست وبول. ينظر نيكولاس جينكينز مثل راوي بروست مارسيل إلى العالم الغامض بسذاجة أو بسذاجة ظاهرية ويدخل تدريجيا إلى أوساط الفنانين والطبقات العليا ويتعلم خلال ذلك دروسه عن الحياة. وكمارسيل يظهر نيكولاس اهتماماً فضولياً بكل شيء، ولا شيء إنسانيا يعد غريبا عليه. وله كمارسيل جوانب خفية. فهو على سبيل المثال يعرف دائما كل شيء، وعلى ما يبدو أنه يجمع كل المعلومات بهمة ونشاط من وراء الكواليس دون أن نعرف بذلك. في مذكراته يحسب بول نفسه على تلك الفئة من الناس التي لا تهتم بذاتها بل بالآخرين، وهو شيء، كما يقول، لا علاقة له بالأنانية أو الإيثار. بل هو بالأحرى ذاك الفارق بين مستعرض عريه والمتلصص. وقد اختار بول لنفسه بحسم أن يكون متلصصا.

في حفلات العشاء والسهرات التي كان نيكولاس يقوم فيها بدور المراقب الصامت، يبلغ فن بول إلى ذروته. وكما في «البحث عن الزمن المفقود» يمكن لزمن الحكي في متتالية بول أن يقترب من الزمن المحكي، كما تتسم الجوارات على نحو يثير الدهشة بفكاهة حيوية

جدا. ومثل بروست يعد بول محللا نفسيا عالي المستوى. وبذلك يرتبط أيضا هذا التشويق الذي يسري في أجزاء الرواية ولا يستطيع المرء تحديد سببه. ومثل بروست أيضا ليست الحبكة هي التي تأسر القارئ، وإنما العلاقات بين الشخصيات التي يقربنا الكاتب منها بشكل يجعلنا، حسب المعادلة المحسوبة، نعتقد بعد فترة قصيرة أننا نعرفها. ويعود السبب في ذلك إلى أن ثمة نماذج للبشر وأن بول يستحضر من خلال شخوصه هذه النماذج التي يعرفها كل قارئ.

شخصية ويدمربول

من السهل أن يفوت على القارئ إمعان النظر في الإتقان الذي يتميز به بناء وتركيب هذه المتتالية الروائية. من الإشكاليات السردية الكبرى مسألة الأسماء الغريبة التي يكرهها القارئ – علينا فقط أن نتذكر الروايات الروسية الضخمة. كل اسم غريب هو عبء ثقيل ويتوجب على القارئ أن يتذكره. وهو عبء ثقيل بكل حال من الأحوال إلى أن يتمكن المرء من تكوين تصور عن هذه الشخصية. كيف تمكن بول من حل هذه المشكلة الدائمة؟ لديه صناديق كاملة مليئة بالحيل والتقنيات الفنية. في الجزء الثاني يذكر الراوي بشكل متكرر شخصا يدعى بارنبي. لكننا لا نتعرف عليه ولا نسمع شيئا من أخباره. لكننا ندرك أنه سيكون لديه تأثير ما وبهذه الطريقة نعتاد عليه تدريجيا إلى أن يتم تقديمه لنا في نهاية المطاف بشحمه ولحمه.

دائما يخاطر بول باستهلال كل جزء جديد بشخصية لا يعرفها

القارئ. لكنه وعلى نحو غريب لا يعدم حيلة في ربط ما هو مجهول لدينا بما هو معلوم. يبدأ الكتاب الثاني بقفزة زمنية إلى الأمام، إذ تعرض اللوحات الزيتية لرسام يدعى دياكون في المزاد بسعر رخيص. ثم يلي ذلك انسحاب إلى الماضي في هدوء حيث كانت تربط والدي الراوي علاقة بالرسام، وبعد هذا الانسحاب الهادئ نعود مرة أخرى لزمن الجزء الثاني الذي يلتقي فيه دياكون مع الراوي وقد أصبح راشدا.

لكن تميز بول يظهر مباشرة في الجزء الأول، فالصعوبة تكمن في التالي. نيكولاس في الجامعة ويحتاج بول لتعريفنا على زملائه الذين سيرافقوننا كطاقم عمل إلى نهاية الرواية. في العادة يجري إغراقنا بطوفان من الأسماء الغريبة إلى أن نفقد الرغبة والرؤية وتشعر ذاكرتنا بالإنهاك. لكن بول يحل هذه المشكلة من خلال جلسة تناول الشاي لدى البروفيسور سيلري. يدعو سيلري طلابه دون أي غرض لهذا الموعد الأسبوعي الثابت. ويحكي لنا بول عن كل طالب من هؤلاء الطلاب والمؤامرة التي حاكها البروفيسور بمساعدته. وبهذا يصبح واجب التعريف بهؤلاء أكثر حيوية ويتمكن القارئ من التعرف على الممارسات المزدوجة للبروفيسور كما يتم تعريفنا أيضا بشخصيات الرواية الجديدة.

من السمات المميزة لهذه المتتالية أن الكاتب لا ينسى شيئا إطلاقا. وبعد خمسمئة صفحة يمكننا أن نكتشف أن تفصيلة ما كانت عبارة عن موتيفة لطيفة تتكرر بهدوء. لم يكن توماس مان نفسه على هذا

القدر من البراعة في التعامل مع موتيفاته. وهنا يحضرنا مثال لا بد منه. بعد ممارسة الجنس مع امرأة تدعى جيبسي، يتذكر الراوي بأن صديقته السابقة قد تأملت يدها خلال نزهة ليلية وقالت بشيء من الولع بالذات «يا لزرقة يدي في ضوء القمر». وبعد بضع مئات من الصفحات غمغمت جيبسي العارية بشيء شبيه بذلك – «كم بنية هي ساقي...»– وكان لكلا الموقفين تأثير محبط على الراوي. كان من الممكن للقارئ أن ينسى هذه الملحوظة تماما، لكن هذا الأمر لا يحدث للكاتب الذي لا تفلت منه تفصيلة صغيرة ولو بعد عشرين عاما من الأحداث والذي يهبنا من خلال استرجاع التفاصيل الصغيرة كشفا جديدا تلو الآخر.

كان بول عظيما بكل المقاييس. وقصة الحب الأولى في الرواية كانت رقيقة وجميلة للغاية. يجلس نيكولاس على المقعد الخلفي في سيارة مع جين التي كان يعشقها سرا. يقوم صديق لهما بتوصيلهما إلى بيت ريفي لقضاء عطلة نهاية الأسبوع. تمر السيارة عبر لندن ليلا في ظل تساقط الثلج، ويظهر إعلان ملون مضيء سباحة لا تصل إلى هدفها أبدا. فجأة تنفلت عواطفهما وتضغط جين يده في ذراعها. كلاهما يعرف أنهما سيخفيان مشاعرهما الملتهبة عن مضيفهما وسيضطران لاختلاس أوقات حبهما. ولاحقا تستقبل جين الراوي في غرفتها عارية. لا نكون شهودا على تجردها من ملابسها، كما هو معتاد لدى الكتاب التقليديين، بل على ارتدائها لها من بعد. وفي أثناء

ذلك يعترف نيكولاس بعلاقته السابقة مع رجل يحتقره. وهو موقف من المواقف المميزة لكتابة بول تختلط فيها الإيروتيكا بالهزل والحزن بتشابك لا فكاك منه.

كثيرا ما يحتوي الهزل لدى بول على واحد في المئة من العبث الصبياني. أثناء وجود نيكولاس في قبو أحد القصور يسمع فجأة وعن قرب صوتا يعرفه: لقد وصل كينيث ويدمربول إلى القصر بشكل مفاجئ، ولدى مروره وضع رأسه بين قضبان نافذة القبو وأعلن عن رغبته في التحدث مع نيكولاس. عليه أن يعترف له بأنه يحب. يخمن نيكولاس من تكون المرأة، لكن تخمينه لا يكون صحيحا – يهز ويدمربول رأسه بشدة نافيا أو بمعنى أصح يحاول ذلك لأن رأسه لا يزال محشورا بين قضبان النافذة.

وعلى هذا النحو أيضا يظل هذا السيد ويدمربول دائما مقيد الحركة، وسيتحول مع تطور الرواية إلى شخصية رئيسية خفية، بل إلى إحدى الشخصيات العظيمة في الأدب العالمي. المرة الأولى التي يظهر فيها هذا الشخص الذي كان زميلا للراوي في المدرسة، نراه يجري سمينا ومتجهما وسط الأمطار التي تهطل في قطرات ثقيلة، مرتديا معطفا غير ملائم. الجميع يستهزئون به. يقوم أحدهم بدعك موزة في وجهه، أما معشوقته فتدلق علبة سكر على شعره. لكن المدهش أن سلطة ويدمربول تتعاظم بفضل طموحه العنيد وكفاءته. وفي ذروة قوته يرسل صديقا مدمنا للكحول للموت دون أن يحرك ساكنا.

هذا النموذج موجود أيضا في «البحث عن الزمن المفقود»، حيث تتبدل الأحوال فيتضاءل الكبار ويصبح الأقزام فجأة عظماء. فالسيدة فيردورين دون غيرها أصبحت بزاوجها تنتمي لعائلة غويرمانت. ودونا عن غيره يصبح ويدمربول الذي يسخر منه الجميع عضوا في البرلمان ويتزوج باميلا فليتون – لكننا سنأتي حالا على ذكر المزيد عن باميلا.

لم تتغير أبرز صفة لدى ويدمربول رغم هذا النجاح الذي حققه، فهو ظل غير قادر على الإصغاء للآخرين لو لم يتعلق الأمر به شخصيا. لكنه يتمتع من جانب آخر بالقدرة على استشعار ما يفكر فيه الآخرون للتو تجاهه. وهو يحول كل هزيمة وكل موقف محرج إلى نجاح، فحتى بعد أن أنهت خطيبته النهمة للجنس العلاقة معه بعد أول ليلة قضياها معا، أعلن لاحقا أن فسخ الخطوبة كان هو القرار الصائب وأن أمه كانت ضدها وأنه قد سمع مؤجرا بعض الأشياء عن خطيبته السابقة.

إلا أن شيئا آخر هو الذي يصنع نموذج شخصية ويدمربول. إنه من بين البشر الذين يجدون سعادة في إبلاغ الآخرين أنباء سيئة ويجتهدون في نقل الشتائم والإهانات. باستمتاع شديد يقول لنيكولاس إنه بعد آخر عشاء تناولاه سويا قالت له سيدة نبيلة إن هذا السيد جينكينز ليس شابا جديا تماما. ويدمربول، شخصية تجعل وحدها رواية بول جديرة بالقراءة. نموذجها الواقعي كان بالمناسبة رئيس بول الذي

طرده من العمل، وأنقذ بذلك حياته. فبعد طرد بول من العمل بوقت قصير سقطت الطائرة التي كانت تقل رئيسه في رحلة عمل. وقد قام الناجي بنقل المتوفى إلى عالم الخلود الأدبي.

جرس في منتصف الليل

مثل هذه الخدمة قدمها بول لكثيرين. ولا شك أن أنف بول كانت تطول عندما كان ينفي علاقة روايته بسيرته الذاتية. إذ لم يكن راوي الأنا هو الوحيد الذي له نموذج واقعي يمكنه له رؤيته كل صباح أمام المرآة. كل شخصياته لها نماذج متغيرة في الواقع من بينها جورج أورويل، الأدميرال إيرل ماونتباتن وموريس ميرلو بونتي وثلاثة حصلوا الجائزة التي كان باول أكثر جدارة بها منهم، وهم: جون غلاسورثي وف. س. نايبول وهارولد بنتر. لقد استلهم من ألستر كرولي، أشهر عبدة الشيطان في القرن العشرين، إحدى أكثر شخصياته غرابة وهي زعيم الطائفة د. تريلوني. في مذكراته يصف بول تواعده مع كرولي في أحد فنادق لندن. على سبيل الدعابة قال كرولي إن بول سيعرفه من كونه لا يضع وردة في عروة بدلته. لكن انطباع بول الشخصي عن هذا الرجل غريب الأطوار الذي يتمتع بالكاريزما ويشبه في مظهره رضيعا مرعبا، لم يكن مرحا على الإطلاق.

أما شخصية باميلا فليتون فرُسمت وفقا لنموذج واقعي جذاب هو الكاتبة باربارا سكيلتون التي اشتهرت في الأوساط الأدبية اللندنية، وكانت زوجة للكاتب سيريل كونولي وللورد وايدنفيلد

ومحظية للملك فاروق وعشيقة لعدد لا يحصى من الفنانين. وقد تعرفت سكيلتون على شخصيتها في متتالية بول وكتبت له تقول، عزيزي بول بالطبع سأقاضيك، ولكن إلى حين ذلك هل يمكنك أن تنصحني بناشر جيد؟

أما أعز أصدقائه كونستانت لامبرت فكان هو النموذج لواحدة من أورع شخصياته وهو المؤلف الموسيقي مورلاند. عندما مات لامبرت تأثر بول كثيرا، فمنذ الخمسينيات اعتاد لامبرت على الاتصال ببول ثلاث مرات في الأسبوع بين الحادية عشرة والنصف والثانية عشرة مساء لكي يمد أنتوني بآخر أخبار النميمة في لندن. قضى بول الليلة التالية على وفاة لامبرت غير المتوقعة في البيت مع زوجته وضيوفهما. وفي الساعة الثانية عشرة إلا ربع تقريبا رن جرس الهاتف. وقالت زوجته «إنه كونستانت» ذهب بول إلى الهاتف وأمسك بالسماعة: «ألو؟» لحظة صمت طويلة تبعتها تكة ثم جرس الخط».

عندما سئل بول في إحدى المقابلات إن كان يؤمن بوجود حياة بعد الموت، فأجاب: عموما لا، لكنه لا يستبعد تماما إمكانية حدوث مثل هذه الأشياء الغريبة بعد الموت. وفي «الرقص على موسيقى الزمن» يحدث أيضا الكثير من هذه الأشياء الغريبة. وثمة رسائل مقززة تُنقل عبر لوحة الويجا التي تستخدم لتحضير الأرواح، والنبوءات تتحقق بشكل غير لافت، تفر زوجة خائنة من مطعم بشكل مفاجئ لأن زوجها استدعاها عن طريق التلباثي ليموتا معا في انفجار قنبلة.

في ختام مذكراته يلوح بول بتحية وداع لصديقه كونستانت الذي هاتفه بعد الموت. وهذه النهاية هي آخر حكاية في الكتاب المكتظ بالحكايات وتعد من أجمل ما كتب بول. ومن لا يعرف عنه شيئا يمكنه إدراك جوهره الروحي من خلال هذه القصة: يحكي بول حكاية صغيرة من كتاب جورجو فازاري «سير أشهر الرسامين والنحاتين»، وهو يقول إنها تعلمنا أن علينا أن نبحث دائما عن الرجل الأفضل لأداء أي مهمة، لأن الأعمال الصغيرة أيضا تستحق العرق النبيل وأن البقاء ليس هو بالضرورة المعيار الذي يتوقف عليه الفن. «يحكي فازاري أنه في يوم شتوي في فلورنسا، عندما غمر الثلج الأرض وغطاها، أرسل أحد أفراد عائلة ميديتشي إلى ميكيل – أنجلو لكي يأتي لصنع تمثال من الثلج في فناء القصر. وحتى لو كان المرء لا يعطي قيمة كبيرة لعصر النهضة مثلما يفعل كونستانت لامبرت، فمن المؤكد أن ما تشكل آنذاك كان أكثر تماثيل الثلج كمالا في التاريخ».

الشياطين والسي أي إيه

إلى جانب فازاري وبروست كان ثمة كاتب آخر لم يمل بول من مديحه. لا، لم يكن نابوكوف هو هذا الكاتب، فبول لم يكن يولي أهمية له، بل لدوستويفسكي الذي تتميز أعماله بالقدرة على الجمع بين الغرائبية والكلاسيكية في آن واحد، وبين الهزلية والرعب الشديد. كذلك لا تخلو أعمال بول تماما من هذا الرعب، ولا يرجع ذلك فقط بسبب تناولها لجحيم الحرب. فهو يصور لنا أيضا جحيم

الحياة الزوجية. في بعض المواضع يتفوق بول في جرأته النفسية على دوستويفسكي نفسه. فمثلا بعد الوفاة المبكرة للمتشرد النبيل إريدج، يعقب أخوه قائلا إن في الموت مع ذلك شيئا من السلوى، وهو لا يعني بذلك إريدج، فالجميع حزينون على موته. لكن على المرء أن يعترف بأن ثمة متعة ما يشعر بها عندما يعلم بموت أحد الأشخاص، «حتى لو كان يتفاهم معه بشكل جيد». وهذا بالطبع أكثر راديكالية من مؤلف «الشياطين» الذي يرى أن أي شخص يفرح في سره، لو حدث مكروه لجاره.

في الأجزاء الثلاثة الأخيرة من المتتالية التي تدور أحداثها في فترة ما بعد الحرب، يزداد انزلاق بول نحو العالم السفلي. وليس من قبيل المصادفة أن يقود الراوي إلى فينيسيا حيث لا تزال أصداء الإيروتيكا والموت تتردد. يشارك نيكولاس في مؤتمر للكتاب وكما هو معتاد يحضر أيضا ويدمربول وهو الأمر الذي تستاء منه زوجته باميلا التي صارت منذ فترة طويلة تبحث عن عشاق آخرين. تعد باميلا أقوى شخصية نسائية في أعمال بول: امرأة فاتنة، جميلة وباردة المشاعر، وتفاجئ من حولها مرارا بتصرفاتها المتهورة. في نهاية إحدى الحفلات تقوم بالتقيؤ في زهرية صينية كبيرة أو تظهر فجأة عارية في غرفة المعيشة، كما فعلت من قبل مشرفة البيت في منزل نيكولاس عندما كان طفلا.

تعد باميلا إلهة موت كلاسيكية توقع عشرات الرجال في حبائلها

ثم تحطمهم. لكنها تتحول أيضا إلى ضحية لغرائزها. الرجل الأول الذي عاندها كان أستاذا للأدب الأمريكي له ماض مع اشتهاء الجثث. ويكون تحطم باميلا على يديه. هل ماتت عشقا من أجله، أم أن المخابرات الأمريكية قد تخلصت منها؟ لا يجيب بول على هذا السؤال ولا يعرف الراوي نيكولاس جينكينز حقيقة ما حدث بالضبط. في الجزء الثاني عشر والأخير والذي تدور أحداثه بعد عشر سنوات لاحقة، ينسحب جينكينز مثل مبدعه إلى الريف. وهناك تثمر بذور د. تريلوني. في الجيل التالي يأتي خليفة له لا يقع في أسره أحد سوى ويدمربول الذي كانت لديه دائما بعض الميول المازوخية. في الفصل الأخير من الكتاب تكتمل الدائرة ونعود للبداية. نترك وراءنا حياة حافلة متشعبة - الشيء المفاجئ والمدهش وأيضا المذهل في منطقه الحياتي تعرضه نهاية متتالية «الرقص على موسيقى الزمن» بشكل إيمائي. فكما هي الحال في الفصل الأول يتساقط الثلج ونرى أيضا ويدمربول يجري. عاريا يقطع خطاه الأخيرة. وهنا علينا أن نحذر مجددا من أن من يفتح هذا الجزء فسينقطع لوقت طويل عن أي أدب آخر.

الغول في مواجهة الموت

إلياس كانيتي

ثمة شيء خرافي في شخصه. في الحكاية الخيالية يشد عقلة الإصبع الرحال ويمر بأهوال كثيرة ويفوز في النهاية بالأميرة أو بجائزة نوبل. في الحكاية تلوح إمكانية نجاة الأبطال من الموت وعندئذ يعيشون ليومنا هذا. في الحكاية يظهر إلموت متجسدا كعدو، يستطيع المرء الاحتيال عليه. في عالم الحكايات ترتع شخصيتان يمكن للمرء أن يتعرف فيهما دون عناء على شخص كانيتي، إنهما الغول والقزم الشرير.

في حكاية «بياض الثلج وحمار الورد» ينحشر طرف ذقن القزم في شق شجرة. وتقوم بياض الثلج وحمار الورد بإنقاذه بقص طرف ذقنه. لكنهما لا يلقيان الشكر والعرفان مقابل ذلك. فبعد أن يتحرر القزم يصرخ في وجهيهما «أناس غير مهذبين يقصون لي قطعة من ذقني الغالية! فليعاقبكما الشيطان!»

كان من الصعب إرضاء القزم الصغير، كما كان هناك دائما ما يثير حنق وشكوى كانيتي. وذلك لأن حنقه المستمر طوال حياته لم يغير شيئا من الفضيحة والشر الأعظم اللذين يجسدهما الموت. كثيرا ما أحمر وجه كانيتي غضبا، مثل قزم الحكايات. وكما كتب في مذكراته كان يكن لأشخاص كثيرين كراهية حادة جدا، بحيث لم

يعد بإمكانه إخفاؤها. القدرة على الكراهية - والتي نكاد أن نصفها بالموهبة - ليست مجرد سمة في شخصيته بل وقد لعبت دورا جوهريا في إنجازه الأدبي. والمفارقة أنها تعد من عوامل قوة هذا المنجز الأدبي. والمثير للدهشة أنه ليومنا لا يزال ثمة جدل دائر حول مواطن الضعف والقوة في أعمال كانيتي.

وعلى خلاف نظريته عن «الحشد والسلطة» تتوزع حشود المعجبين بكانيتي إلى عدة مجموعات مختلفة. ثمة مجموعة من المعجبين تعتبر أن رواية شبابه «خطف البصر» التي لم تشتهر حتى السبعينيات من القرن الماضي هي عمله الرئيسي. هذه المجموعة ليست كبيرة وإذا لم يخني الانطباع فإنها تنحو التفكك أكثر من النمو. وهناك مجموعة أخرى تعتبر مؤلفه «الحشد والسلطة» هو إنجازه الحقيقي. من أجل هذا المؤلَف كرس كانيتي عقودا عدة، فقط للقراءة وجمع المادة - ووقف طموحه في علاقة متضادة مع إنجازه الذي وجهه بشكل خاص، بالإضافة إلى قراءة تلال من الكتب، إلى إدارة شؤون حريمه. وحسبما يقول فإنه ظل لخمسة عشر عاما لا يفعل شيئا سوى بري الأقلام الرصاص. وعندما ظهر الكتاب أخيرا، أصيب الكاتب باكتئاب - هل استحق الأمر كل هذا العناء؟ فقد بدا له أنه استهلك وقتا كثيرا إزاء مقابل ضئيل جدا.

لكن بإمكان الأجيال اللاحقة أن تطمئنه، فهذا العمل الذي أتمه في عام 1959 هو درة أدبية فريدة، ويمكن أن يُضاهى في بلاغة سرده

بكتابات سيغموند فرويد التي تتميز بلغة مقتضبة اختيرت بعناية وتمعن. بعض من المدركات التي توصل إليها أساسية لدرجة تجعلنا نقول هنا إن كانيتي – بدلا من شوبنهاور – قد كشفها للعالم وللأبد. الحقيقة المتعلقة بفطر السلطة الذي ينهش جسم الإنسان، والجماهير المحرَضة والحشود المهتاجة وجرثومة الموت الكامنة في كل أمر. وانتصار الناجي الذي يرى أن جبال الجثث ليست عالية بالقدر الكافي – كل هذا صار تحليلاِ واصطلاحا جزءا من كنزنا المعرفي؟

ومثلما أخضع شوبنهاور كل شيء لمصطلح الإرادة، فإن كانيتي جعل كل الأشياء تنضوي قسرا تحت مظلة مصطلح الحشد. فالبكيتريا والحيوانات المنوية تعتبر عنده حشوداً أيضا. وهو يذكرنا من جانب آخر بفرويد من حيث براعته البلاغية التي يتمكن بواسطتها من الالتفاف لإثبات أكثر الأفكار مغالطة وخداعا. لذا لا يحتاج المرء لذرة واحدة، بل لقنطار من الحذر أثناء قراءة هذا الكاتب العاشق للمسلمات الجريئة. في إحدى ملاحظاته الطريفة جدا تكهن كانيتي ذات مرة بأن النظر لتاريخ الطبيعة باعتباره تطورا لا يعد ذا مصداقية لأن الحيوانات المهددة بالافتراس من أعدائها ما كانت ستكتب لها النجاة خلال الليل وهي نائمة. لم يتورع أبدا عن إطلاق مثل هذه المقولات التي لا يمكن لها مثل دراكولا أن تصمد أمام نور نهار العقل. لقد كان له رأس خشبي tête de holz كما يقول الفرنسيون، عنيدا صعب المراس ومخيفا.أيضا.

لم يأت المجد مع العمل الضخم الذي يتناول كيفية تحول البشر إلى كتل بشرية. لقد جاء المجد لاحقا مع سيرته الذاتية المتأخرة، والتي ترى فيها مجموعة فرعية أخرى أنها تمثل إبداعه الأدبي الرئيسي، والمكونة من «اللسان الناجي»، و«شعلة في الأذن»، و«لعبة الأعين»، ثم الجزء الرابع الذي تم جمعه بعد وفاته بعنوان «حفلة وسط البرق». وإلى جانب هذه السيرة المميزة، كتب كانيتي أثناء تلكؤه في تأليف «الحشد والسلطة» بلا انقطاع مذكرات وشذرات يرى فيها بعض القراء عمله الرئيسي المخفي. ولا يتفق هؤلاء العشاق المتباينون إلا على مديح عمل ثانوي هو «أصوات مراكش» الذي كتبه كانيتي بعد إقامة دامت ثلاثة أسابيع في المغرب. وكان بإمكانه – نظرا لقدرته على الاشتغال بالإثنولوجيا على نطاق واسع – أن يكتب هذا العمل دون أن يغادر أوروبا.

لا يوجد اتفاق إلا على عمل ثانوي، وبقية أعماله مختلف عليها. لكن أين تكمن قوة هذا القزم ولماذا تعود عليه الكراهية بالنفع؟ اعتاد الكاتب الأمريكي نيكلسون بيكر على تقييم الروايات على أساس مقدار الحب فيها. فرواية نابوكوف «بنين» جيدة لأن بها الكثير من الحب. إنها رؤية لطيفة لتقييم الروايات ولكنها محدودة. وكثير من الأعمال ما كان سيكتب لها الوجود بدون الكراهية التي تغذيها. تكمن قوة كانيتي في شراسة نظرته. وبدون هذه النظرة الشرسة ما

كان له أن يكتب لا «الحشد والسلطة» ولا أن يبدع شخصية القزم فيشرله الذي برز في رواية «خطف البصر». وبدون نظرة الكراهية هذه ما كان له أن يكتب هذه النصوص الشريرة عن كارل كراوس أو توماس مان أو سارتر أو فرويد، والتي تعد من بين أفضل ما كتب. وهي تبين أنه يمكن للكراهية ألا تكون عمياء، بل حادة الرؤية على نحو غير مريح. ورغم ذلك كان عدو البشر يعتبر نفسه معجبا بهؤلاء. وفي شيخوخته أيضا، ظل كانيتي متوهجا بأحاسيس الحب الصبيانية للشاعر «boyish poet–love» التي اعتبرها إدغار آلان بو أنبل الأحاسيس الإنسانية. مذكراته مليئة بأناشيد المديح لآلهته، بتضرعات مستبدة، توهن بعضها بعضا مع الوقت. وعموما فقد نالت تلك المذكرات والشذرات - باستثناء بعض السهام السامه الصائبة وبعض الدرر - تقديرا مبالغا فيه. لدى ليشتنبرغ الذي يقارنه البعض عن غير حذر بكانيتي، لا يمكن أن نقلب عبارة إلى ضدها دون أن تفقد الجملة معناها. أما لدى كانيتي فيمكننا أن نقلب ثلث شذراته بشكل عشوائي دون أن نلحظ إطلاقا أن الجملة فقدت معناها. ما هو الصحيح؟ «الحيوان معيار الإنسان» أم «الإنسان معيار الحيوان». الإجابة الصحيحة هي الثانية.

بشذراته وحدها ما كان لكانيتي أن يبلغ قمة الأولمب. أما سيرته الذاتية التي مكنته من بلوغ هذا المجد فهي نسيج وحده. كانت الألمانية بعد اللادينو (لغة اليهود السفارديم) والإنجليزية والفرنسية

هي لغته الرابعة. وقد لقنته أمه إياها خلال بضعة أسابيع. لم تكن الإنجليزية مقصورة فقط على الكتب الأولى التي قرأها، بل بهتت الصبغة الإنجليزية أيضا على لغته الألمانية. فهو يحكي في «اللسان الناجي» عن أهمية المعرفة باللغات وكيف أنها أنقذت ذات مرة حياة إنسان. كان جده الأكبر على ظهر باخرة في نهر الدانوب واسترق السمع لحديث رجلين يدبران لقتل شخص ما وأبلغ القبطان، لكن كانيتي استخدم بالألمانية فعلا خاطئا هو überhören أي تغاضى عن السمع، الذي يؤدي عكس المعنى الذي يريده، فلو تغاضى جده عن حديث الرجلين لكانت هناك بالفعل جريمة قتل. ما كان كانيتي يقصده هو الفعل الإنجليزي «to overhear» أي يسترق السمع.

وبغض النظر عن بعض هذه الكسور الصغيرة، تعد لغة كانيتي الألمانية ألمانية بحق – وليست لغة قاموسية مصطنعة – جزلة في تعبيرها وقريبة من اللغة المتكلمة، وخالية من الرطانة وبها قليل من الصور المجازية القوية. لكن تركيب الجملة لديه به شيء يثير الأعصاب. فما يكاد يقترب من الانتهاء من جملة حتى يلحقها بجملة تالية أو نصف جملة وتتعرج الفكرة وتتشعب وهكذا دواليك بحيث لا تجد النقطة مكانا لها. تلك هي بساطته الزائفة، لقد كان قدوة سيئة بهذا الخصوص.

العميل المزدوج للسلطة

هذه هي مكامن القوة والضعف في فن هذا الناثر المبدع. أما

شخصه فيضطرنا في أحيان كثيرة لتذكر هذا القزم المتبرم من حكايات الأخوين غريم. كانيتي يشبهه في جبروته وعنفوانه، فقد كانت له ذاكرة جبارة وكان ضحكه ولطفه عارمين، إن كان مزاجه رائقا (ودائما في أفضل هندام، بعكس زوجته التي اضطرت للمجيء إلى حفل تسليم جائزة نوبل في ستوكهولم بفستان مستأجر). كما كانت له قدرة جبارة على الإصغاء للآخرين، وعلى جعل الآخرين، حتى ولو كانوا غرباء تماما، يحكون له خلال عشر دقائق كل ما لا يمكن أن يحكوه أبدا لأي شخص آخرْ. كان جبارا في خيانته، وعارمة كانت شلالات إساءاته التي كانت تخرج من حنجرته بصوت رفيع. من المؤكد أن ضآلته الجسمانية كانت سببا في كرهه للبشر وفي نزواته الدون خوانية وفي طموحه نحو السلطة. لكن ربما كان ذلك بالضبط هو المطلوب؟ ربما كان وجود هذا الشخص المنجذب للسلطة ضروريا، لكي يصبح الاقتراب منها والتجسس عليها ممكنا. كعميل مزدوج لم يكن من المسموح له، مثل روبرت فالزر[1] أن يهيم حالما وطرِبا، فمن أجل التجسس على السلطة عن كثب، كان عليه أن يكون «عفريت غابة» حقيقيا.

كانت أنانيته شديدة، وقد أصبح من المعروف حاليا كيف كانت معاملته لزوجته فيزا التي كانت بمثابة بديل لأمه المميزة جدا. وليس

1- روبرت فالزر (1878-1956) كاتب سويسري اشتهر بنقده للحياة البرجوازية ونزوعه إلى الخيال في كتاباته. (المترجم)

من قبيل المصادفة أن يكون «غول» هو عنوان إحدى مسرحيات فيزا التي تزوجها عام 1934. كانت فيزا تاوبنر – كالديرون تكبره بثماني سنوات وكانت موهوبة مثله تماما (بل رأى البعض أنها أكثر موهبة). هذه «اليهودية الإسبانية الصغيرة السمينة والغبية» كما وصفت نفسها بسخرية أمام أحد أخوي كانيتي، التي لم يدانيها كانيتي أبدا في المقام، كانت المرأة الثانية في حياته بعد أمه. وبعد مرور سنوات طويلة على وفاتها كان يقطع صلته بكل من لم يتكتم على السر في حياة فيزا، وهو ذراعها اليسرى المبتورة. وعلى ما يبدو لم يكن الحديث عن قيام فيزا في إنجلترا بطبع نصوصه على الآلة الكاتبة بيد واحدة، فيما كان هو يضاجع في الغرفة المجاورة أحدث عشيقاته اللواتي لا حصر لهن، مجرد شائعات روجتها الحركة النسوية، بل كان وصفا حقيقيا وواقعيا لعلاقتهما. كلاهما كان مشهورا بنزوعه المرضي إلى المبالغة، كما تؤكد ذلك مذكرات كانيتي. وكانت الحدود مع الجنون مفتوحة منذ وقت مبكر. ولفترة طويلة لم يكن كانيتي على شفا الجنون فحسب، بل لقد جن فعلا. وقد تعودت فيزا مثلا على تبديله لفنجان شايه معها في آخر لحظة لأنه يشك في كون فنجانه مسموما. في المقابل تمثل جنونها الذي سمم حياته، في تهديداتها الشهيرة بالانتحار، وهو تكرار مرعب لتجربته بعد وفاة والده المبكرة، عندما اضطر لأسابيع طوال أن يحرس والدته خشية انتحارها قفزا من النافذة.

كانت العلاقة بين كانيتي وأمه مشابهة إذا للعلاقة بينه وبين زوجته

الأولى فيزا التي كان عدم الإنجاب مصدر ألم دائم لها. وعن ذلك كتب كانيتي يقول، إنه كان لسحرها الأسود هدف واحد هو الإنجاب. لقد حُرمت من تحقيق هذه الأمنية الجنونية التي لا تقبل المساومة أو الخداع. والآن تريد أن تحول رجلا بالغا إلى الطفل الذي كانت تريد إنجابه منه. هذا ما دونه كانيتي في المذكرات المتاحة لنا – أما ما تخفيه المذكرات التي لن تفتح قبل عام 2024 فهو أمر يصعب تخمينه، أو ربما يستحيل. منذ عام 1944 كانت فيزا تعاني من الاكتئاب. وقد دمرت وفاتها بعد ذلك بعشرين عاما حياة زوجها. وقد أوشك من فرط حزنه عليها على الانتحار. وقبل ساعات من هذه النهاية المدبرة، جاءت، إما صدفة أو بالحدس، زوجته اللاحقة هيرا بوشور لزيارته. ورغم حبه لهيرا وللعائلة التي كونها معها (عندما ولدت ابنته كان عمره 68 عاما) كان شبح فيزا يهيم عبر آخر عقود حياته. عندما وصلت إليه في عام 1980 أول نسخة تصدرها دار نشر هانزر من كتاب «خطف البصر»، أمسك بها أمام صورة فيزا وأخذ ينتحب. وعندما قام الناشر ميشائيل كروغر أخيرا بإصدار أعمال فيزا كان هذا من أسعد الأحداث التي شهدها في شيخوخته. وبهذا تعد الاتهامات لكانيتي بأنه قد قضى على إبداعها في مهده، كما فعل غوستاف مالر مع زوجته ألما، باطلة.

على الأغلب كانت ابنة ألما، انا مالر هي التي شوهته ودمرته. ويصعب على المرء التخلص من الانطباع بأن هذه العلاقة معها قد

جعلته لا يحب النساء. ولا تظهر الطريقة الكريهة وأحيانا الحقيرة التي كتب بها عن علاقاته السابقة أنه كان «جنتلمان» بحق. وقد بدأ غمام التناغم المحيط بزواجه الثاني ينقشع تدريجيا. فقد فرض رقابة على زوجته الثانية هيرا التي كانت تصغره بسنوات كثيرة، وكأنها ملك يمينه، ولم يحدث أن قامت بزيارة لأصدقائها السويسريين، إلا واتصل إلياس في تمام العاشرة مساء من إنجلترا ليسألها لماذا لم تعد إلى البيت لحد الآن. كذلك لم تكن علاقته مع زملائه الكتاب مثمرة. وقد وصلت إلى أدنى مستوى لها، عندما قام لدى لجنة نوبل بتشويه السمعة السياسية لمنافسه هايميتو فون دوديرير الذي رُشح للجائزة. وستظل مسألة اتساق هذه الضغينة مع احترام الذات لغزا محيرا. في عالم الحكايات تضرب الصاعقة من يفعل مثل هذا العمل المشين. لكن الصاعقة لم تضرب كانيتي، بل نال بعد سنوات على سبيل المكافأة هذه الجائزة التي لم ينافس عليها بشرف.

لكن ذلك لا يغير شيئا من كون الواشي أخلاقيا رفيع المكانة. فلم تحل مواقف روسو الشخصية تجاه الأطفال والأيتام[1] دون تحوله إلى تربوي عظيم. وقد كان كانيتي بلا شك كاتبا أصيلا مثل روسو. ترتبط هاتان الصفتان اللتان تعدان الأكثر أهمية لجعل كاتب يأمل في البقاء، بصفة أخرى. وهي أن كانيتي يقول في مذكراته أن الشيء الوحيد

1- أودع روسو أطفال الذين أنجبهم من عشيقته في ملجأ للأيتام لم تتوفر لهم فيه فرص كبيرة للنجاة، لكي يتخفف من عبء تربيتهم. (المترجم)

الذي يحسب له أنه لا يثق في المصطلحات. وإذا كُتب البقاء لأعمال كانيتي، وفرصه في ذلك كبيرة، فسيكون لهذا السبب تحديدا. إذ أنه يتمتع بحاسة شم ما هو فاسد في المصطلحات التي رأى كثيرين ينخدعون بها. ولديه حس سليم للجودة. وكل النقد الذي يسرف في إطلاقه كان يصب في النهاية في باب النقد الذاتي.

كان هدف أخلاقيته هو الكل، ما يعني في هذه الحالة: أن هدفها هو العدم. عندما لم يفقد أحدا من أقربائه في الحرب، بدأ كانيتي في الاعتقاد بأنه لن يتحتم عليه أن يموت طالما أنه لم ينه شيئا من أعماله. لحسن الحظ أنه أنهى الكثير، وفي النهاية استسلم، واهتم من أجل خاطر ابنته ومن أجل جبال المخطوطات الباقية بمسألة الإدارة اللاحقة لما خلفه من كتابات وهذا يعني اعترافه بأنه قد فشل إزاء مقاومته للموت. لكن أي فشل هذا، وكم من نجاح صغير يمكننا أن ندفعه مقابل مثل هذا الفشل! يكسب استغناء كانيتي المستمر عن المواساة تجاه الموت إنجازه الأدبي صلابة ولمعة معدنية. «الجميع يمكن أن يصبحوا قتلة. حتى الجماعات التي مورس القتل ضدها، بل وهذه أكثر. ولمواجهة هذا الثأر الدموي للحشود الذي يدعى التاريخ، ثمة وسيلة واحدة: هي احتقار الموت». انشغل كانيتي بهذا الاحتقار وبهذه الكراهية حتى آخر نفس في حياته. وقد أطلق على نفسه ذات مرة لقب الوطني المخلص للحياة بشكل يثير الضحك. لكنه كان وطنيا مخلصا للحياة دون أن يثير الضحك إطلاقا: كان غولا يلتهم

الحياة بنهم وطفلا محظوظا صعب المراس وقزما عبقريا، لم يستطع الإفلات من الشق الذي تقبع أي حياة أسيرة داخله – بالرغم من أنه لو كان قد مُنح في النهاية فرصة الخروج من الشق لانفلت منه وما كان له أن ينسحق تحت أقدام الدب الكبير الذي يدعى الموت.

نبذة عن المؤلف:

ولد ميشائيل مار في عام 1960 في مدينة شتوتغارت بألمانيا، وهو ابن الكاتب الألماني المشهور باول مار، ويعيش في برلين. حاز على جائزة ميرك التي تمنحها الأكاديمية الألمانية للغة والشعر في عام 1995. وهو عضو منذ عام 2002 في الأكاديمية، التي تعتبر من أهم المؤسسات الأدبية في ألمانيا. كما حاز على جائزة ليسنغ التحفيزية للنقد الأدبي في عام 2000. كان في عام 2002 أستاذاً زائراً في جامعة ستانفورد.

نبذة عن المترجم:

وُلد أحمد فاروق في الجيزة بمصر عام 1971. درس الإعلام بجامعة القاهرة والترجمة بكلية علوم اللغة والثقافة التطبيقية في غرمرسهايم / جامعة ماينتس في ألمانيا. ترجم عن الألمانية روايات «خوف حارس المرمى عند ضربة الجزاء» لبيتر هاندكه (2000)، و«سنوات الكلاب» لغونتر غراس (2003) و«ليبيديسي» لغيورغ كلاين (2007)، والمجموعة القصصية «12 غرام سعادة» لفريدون زايموغلو (2006). كما صدرت له مجموعتان قصصيتان الأولى هي «خيوط على دوائر» (١٩٩٥) بالاشتراك مع خمسة كتاب آخرين، و«صيف أصفر» (2006). يعيش حاليا ويعمل في برلين.

فهود في المعبد

يعرض ميشائيل مار في هذه الصور الذاتية المنفتحة على الحياة الخاصة، لاثنتي عشرة تجربة من تجارب الأدباء العالميين، ويتأمل في زواياها الخفية، ليرى أين يختفي سر الإبداع في ثنايا تلك التجارب. فقد كان روبرت موسل كارها للطيور، وكان كرم بروست، لا يتفق مع المعايير السردية لأعماله الروائية، أما توماس مان فكان متحالفاً مع الشيطان و مع كانيتي .....

يا لكانيتي! إن كل من يرغب في الاستزادة لا غنى له عن قراءة هذا الكتاب.

يبقى تحذير أخير:

إن من يقرأ هذا الكتاب، لا بد أن ينبو ذوقه طويلاً عن كثير من الآداب.

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة

كلمة
KALIMA

JOHANNES GUTENBERG UNIVERSITÄT MAINZ

ISBN 978-9948-01-454-6
9 789948 014546

cover by phxcom.com